2011

1

XXXVII. ÉVFOLYAM

Győrei Zsolt
Horváth Márta
Kila Noémi
Kis Béla
Nádor Zsófia
Rajsli Emese
Seress Ákos
Jacqueline Sudaka-Bénazéraf

Literatura

MEGJELENIK NEGYEDÉVENKÉNT

Terjeszti a Balassi Kiadó és a Libro-Trade Kft.

Előfizethető a Balassi Kiadónál (1075 Budapest, Károly krt. 21. II/1.)
közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással
a kiadó ERSTE Bank 11991102-02120733 számú számlájára.

Példányonként megvásárolható

Balassi Könyvesbolt
1023 Budapest, Margit u. 1.
Tel.: 212-0214

Írók Boltja
1061 Budapest, Andrássy út 45.
Tel.: 322-1645; 342-4336
Fax: 342-4311

Atlantisz Könyvsziget
1061 Budapest, Anker köz 1–3.
Tel./fax: 267-6258

továbbá a nagyobb könyvesboltokban
és a Libro-Trade Kft. mintatermében
1173 Budapest, Pesti út 237.
librotrade@librotrade.hu
www.librotrade.hu

Külföldön terjeszti a Balassi Kiadó

HU ISSN 0133-2368

A folyóirat megjelenését támogatta

Magyar Tudományos Akadémia

nka
Nemzeti Kulturális Alap

Literatura

Tartalom XXXVII. évf. 2011/1.

Tanulmány

Horváth Márta
„Megtestesült olvasás"
– A kognitív narratológia empirikus alapjai 3

Nádor Zsófia
Fabula in fabula
– A *Lector in fabula* alkalmazása
a metalepszis alakzatára – 16

Műhely

Rajsli Emese
Elmélet(le)képezés 32

Rajsli Emese
Egy új Kafka-kötetről 34

Jacqueline Sudaka-Bénazéraf
Vizuális és olvasható jel az író kézírásában
és az artista rajzában 45

Kila Noémi
Proust szeme mindenre képes 52

Filológia

Győrei Zsolt
A szegény kisgyermek panaszai első (három) kiadásának kötetkompozíciója 69

Szemle

Kis Béla
Mi a történelem?
– Kisantal Tamás (szerk.): *Narratívák 8. Elbeszélés, kultúra, történelem* – 93

Seress Ákos
Szegény Színház – gazdag tudomány
– Adorján Viktor: *A Szegény Színház A Jerzy Grotowski által vezetett társulat színházi kutatásai az 1959–1970 közötti időszakban* – 100

Tanulmány

Horváth Márta

„MEGTESTESÜLT OLVASÁS" – A KOGNITÍV NARRATOLÓGIA EMPIRIKUS ALAPJAI

Tudományos transzfer

A 2007-ben alapított, göttingeni illetőségű *Journal of Literary Theory* „Controversy" című rovata nagyrészt olyan írásokat tartalmaz, melyek a kognitív és evolúciós megközelítésű irodalomelméletek körüli vitához járulnak hozzá. Az egyik nagyhatású, pro és kontra érvek közötti vita 2008-ban zajlott, Gerhard Lauernek a tükörneuronok és az irodalmi utánzás összefüggéseit latolgató írása kapcsán.[1] A vita természetesen nem maradt szorosan a felvetett téma keretein belül, hanem eljutott az általánosabb problémák, az idegtudományok és az irodalomtudomány közötti ismeretátadás lehetőségeinek, sőt a tudományos transzfer általános elveinek a megfogalmazásáig. Kilian Koepsell és Carlos Spoerhase e tekintetben tanulságos írása[2] teljes joggal óvatosságra int, hiszen a kognitív és idegtudományok egyelőre maguk is a szinte követhetetlen léptékű fejlődés szakaszában vannak, ami az ismeretátvételt erőteljesen megnehezíti. Éppen ezért a szerzők igyekeznek tanulmányukban azokat az alapelveket rögzíteni, amelyek figyelembevétele megóvhat bennünket a forrástudományban még átmenetinek értékelt eredmények elhamarkodott átvételétől, a fogadó elméletbe való pontatlan integrálásuktól és felületes ismeretekre épített állítások megfogalmazásától.

A szerzőpáros vitairata számos jogos ellenvetés, illetve korlátozás mellett azonban olyan kételyeket is megfogalmaz, amelyek véleményem szerint megalapozatlan szemléleten nyugszanak. Egy komplex állításuk több egymástól jól elkülöníthető tételben fogalmaz meg egy elvi ellenvetést az empirikus vizsgálatok irodalomtudományi felhasználhatóságával szemben. Koepsell és Spoerhase egyrészt azt állítja, hogy az empirikus vizsgálatok eredményei csak egyetlen kontextusban használhatók az irodalomtudomány számára, mégpedig az aktuális olvasási folyamatok feltérképezésére. Ez a kritika kimondatlanul is azt implikálja, hogy az empirikus

---

[1] Gerhard Lauer: *Spiegelneuronen: Über den Grund des Wohlgefallens an der Nachahmung*. In Karl Eibl–Katja Mellmann–Rüdiger Zymner (szerk.): *Im Rücken der Kulturen*. Paderborn, 2007. 137–163.

[2] Kilian Koepsell–Carlos Spoerhase: *Neuroscience and the Study of Literature. Some Thoughts on the Possibilities of Transferring Knowledge*. Journal of Literary Theory 2/2. (2008) 363–374.

kutatások eredményei egyszeriek és megismételhetetlenek, és ezért általános elvek megfogalmazására nem alkalmasak. Másrészt azt állítják, hogy az empirikus vizsgálatok eredményei nem nyújthatnak alapot a szövegértelmezés normatív szabályainak megfogalmazásához. Ezzel a kijelentéssel egyúttal implikálják, hogy az irodalomtudomány csak akkor felel meg a diszciplína konstitutív kritériumainak, ha fő megismerési érdeke a szövegértelmezésre irányul, méghozzá abból a célból, hogy az elemzés normatív módszertanát hozza létre. Az előfeltételezés tehát kizár minden más célkitűzést az irodalomtudomány legitim tárgyai közül.

Tanulmányom célja ezeknek a tételeknek a körüljárása, és néhány kognitív orientáltságú narratológiai magyarázat bemutatásán keresztül azok cáfolása. A kognitív irodalomtudományi szemlélet általános felvázolása után először kognitív nyelvészeti alapú narratológián keresztül mutatom be, hogy a szövegértelmezésnek milyen, az eddigiekhez képest új és hatékony módszertani elvei dolgozhatók ki az empirikusan szerzett adatokból indukciós úton nyert általános következtetések alapján. Második lépésben a kognitív poétikák egyik speciális, erőteljes evolúcióelméleti érvelést is alkalmazó irányzatának mára gyakorlatilag kanonikussá vált elméletét mutatom be, mely egyszerre példázza azt, hogyan juthat el az irodalomtudomány empirikus adatokból kiindulva általános érvényűnek tekinthető állításokhoz, és hogy milyen fontos, mindeddig mégis elhanyagolt irodalomtudományi kérdéseket hoz felszínre az új megközelítési mód.

Megismeréstudományi szemlélet az irodalomtudományban

A kognitív narratológia esetében nem beszélhetünk egységes irányzatról, sőt igazából egyáltalán nem beszélhetünk még akár szétágazó irányokba mutató diszciplináris sokféleségről sem, sokkal inkább egy olyan vállalkozásról, mely még keresi az elméleti kereteket egy új szemlélet tudományos megfogalmazásához. Így talán túlzás is „kognitív narratológiáról" beszélni, jogosabb inkább azt mondani: „narratológiai kérdések kognícióelméleti irányultságú megválaszolása", hiszen alig találhatunk olyan okfejtést, mely az alapoktól építkező, az elbeszéléselmélet minden lényegi kérdését érintő elméleti rendszert hozna létre. A hetvenes évektől ugyan megjelennek már olyan, a 'kognitív' címkét gyakran nem is használó tanulmányok, melyek szemléletükben közel állnak a kognitív tudományokéhoz, sőt olyanok is, melyek használják a kognitív tudományok bizonyos elméleteit.[3] Ezek azonban még nem találtak jelentős visszhangra a narratológusok körében, amit az a tény is jól mutat, hogy a 2000-es évek elején a szakma még szükségét érezte alapvető szemléletbeli kérdések tisztázásának.[4]

---

[3] Itt elsősorban a 'frame' (keret) és 'script' (forgatókönyv) koncepciók irodalomtudományi alkalmazásáról van szó.

[4] Lásd például a *Poetics Today* 23/1. (2002) és 24/2. (2003) tematikus számainak tanulmányait, melyek alapvetően vitairat jellegű fejtegetések a megismeréstudomány és az elbeszéléselmélet összekapcsolásának lehetőségeiről.

A kognitív szemlélet az irodalomtudományban azon a meglátáson alapszik, hogy az irodalmi szöveg jelentése csak az emberi elme működésének vonatkozásában ismerhető meg, azaz, mikor egy szöveg jelentését kutatjuk, valójában jelentésgeneráló folyamatokat akarunk megismerni. Bár ez az alapelgondolás elvileg magában foglalhatja mind az alkotó szövegprodukciós, mind az olvasó szövegrecepciós tevékenységét, a kognícióelméleti megközelítésű irodalomelméletek jelenlegi kutatásainak fókuszában a befogadás folyamata áll, vagyis azzal a kérdéssel foglalkoznak, hogyan jön létre egy adott szöveg jelentése az olvasó fejében, milyen kognitív mechanizmusok működése által érti meg az olvasó a szöveget. Az olvasás tág fogalmából indul ki, mely nem korlátozódik a professzionális olvasó tevékenységére, hanem az olvasást mint „természetes" („natural")[5] folyamatot veszi górcső alá. Ez azt jelenti, hogy az olvasásnak nem kizárólag az elméletalkotó fázisát vizsgálja, hanem olyan, nem feltétlenül tudatos jelentéskonstruáló folyamatnak tekinti, mely bármely természetes olvasó „találkozását" magában foglalja bármely irodalmi szöveggel. Iserhez hasonlóan elkülöníti az olvasást az interpretációtól,[6] és céljául azt tűzi ki, hogy az olvasásnak, azaz az irodalmi szöveg természetes befogadási folyamatának bizonyos mintázatait rekonstruálja.

Az olvasót azonban a hagyományos recepcióelmélettel ellentétben nem a szövegstruktúrában megnyilvánuló absztrakt entitásként fogja fel, hanem a kognitív tudományok posztklasszikus szemléletének megfelelő olvasáskoncepcióból indul ki. Pléh Csaba értelmezésében az különbözteti meg a posztklasszikus, tág felfogást a klasszikus, azaz szűk értelemben vett kognitív felfogástól, hogy ez utóbbit egy fajta „információs semlegesség",[7] más szóval az abba a lehetőségbe vetett hit jellemzi, hogy a megismerés leírható egy olyan semleges nyelven, mely eltekint a megismerő tényleges anyagi rendszerétől.[8] A megismerés ebben az értelmezésben nem más, mint komputáció, a kognitív rendszer pedig jellemezhető úgy, mint egy software, amely az outputot, a viselkedést belső információfeldolgozó folyamatok alapján hozza létre. Az agy ebben az értelmezésben pusztán az a hardware, melyen a software működik; a testnek, valamint a megismerő körüli világnak, a környezetnek, vagy más szóval kontextusnak nincs jelentős, de legalábbis tudományosan leírható hatása a megismerési folyamatokra.

Ezzel szemben a megismerés posztklasszikus, tág szemléletében, mely elsősorban biológiai és pszichológiai felfogás, a kognitív tudomány túllép eredeti komputációs szemléletén, és a megismerési mechanizmusoknak biológiai beágyazást kíván teremteni. Abból a meglátásból indul ki, hogy az emberi elme működését nagymértékben meghatározza a test, és hogy a kogníció bizonyos aspektusait, mint például a gondolatokat, fogalmakat és kategóriákat a test bizonyos aspektusai formálják. Ezek az aspektusok tartalmazzák a perceptuális és a motorikus rendszert, az érzelmeket és a környezettel való interakciót. A megismerési folyamatoknak er-

[5] Peter Stockwell: *Cognitive poetics. An Introduction.* Routledge, London, NY, 2002.
[6] Wolfgang Iser: *Der Akt des Lesens.* Wilhelm Fink, Stuttgart, 1984 (2. átdolgozott kiadás).
[7] Pléh Csaba: *Bevezetés a megismeréstudományba.* Typotex, Budapest, 1998. 22.
[8] I. m. 19.

re a testi és kontextuális beágyazottságára reflektálnak a *beágyazott* ('embedded'), illetve *megtestesült* ('embodied') fogalmak.[9] A megtestesült kogníció szemléletéből következően a posztklasszikus elméletek szerint az észlelés és az érzelmek, valamint szubjektív élmények nem pusztán „kísérő árnyékai",[10] hanem szerves részei a megismerésnek.

A kognitív irodalomtudomány ennek a szemléletnek megfelelően a fikcióolvasást biológiai realitásunkban, azaz agyi funkcióinkban gyökerező folyamatnak tekinti, ezért az emberi elme egyéb képességeinek kontextusában, azokkal való összefüggésében értelmezi, elsősorban az észlelésre, a nyelvi kompetenciára és az elmeolvasásra *(mind-reading)* helyezve a hangsúlyt.[11] A kognitív tudományok posztklasszikus változataihoz kapcsolódóan az olvasást olyan információfeldolgozó folyamatként határozza meg, melynek alapmechanizmusait messzemenően formálja az elme testi beágyazottsága, aminek tehát ebből következően az észlelés, sőt az érzelmek és szándékok is konstitutív részeit képezik. Ennek szellemében az olvasás olyan aspektusait – így például az érzelmi befogadás folyamatát – is a tudományos megismerés tárgyának tekinti, melyek egzakt leírásához mindeddig nem állt rendelkezésre megfelelő elméleti keret.[12]

Az irodalomtudományi kérdések kognícióelméleti megközelítése ily módon a jelen pillanatban szemléletbeli elkötelezettséget jelent; olyan megismerési érdek vállalását, mely a kognitív tudomány ernyője alatt összefogott különböző tudományterületek közös metszetét adja: „a legtágabb értelemben modellálásként felfogott megismerési folyamatok"[13] feltérképezését. A számos különböző kognitív diszciplína közül mindeddig kettő talált közvetlen alkalmazásra az irodalomtudomány területén: a kognitív nyelvészet és az evolúciós pszichológia,[14] melyek osztoznak a fent bemutatott kognitív szemléleten, de teljesen különböző fogalmi apparátussal közelítenek az olvasás mint információfeldolgozó folyamat magyarázatához. E két tudományterület fogalmainak adaptálásával jöttek létre az utóbbi években olyan elméletek, melyek immár túllépnek a szemléleti vitán, és konkrét narratológiai kérdések kognícióelméleti megválaszolásához járulnak hozzá.

---

[9] A „megtestesültség" fogalmáról lásd például Georg Lakoff–Mark Johnson: *Metaphors we live by.* University of Press, Chicago, 2003 (2. kiadás), a „beágyazott megismerés" alaptéziseihez pedig például Szokolszky Ágnes–Dúll Andrea: *Környezet – pszichológia. Egy ökológiai rendszerszemléletű szintézis körvonalai.* In *Környezet – pszichológia.* Magyar Pszichológiai Szemle Tematikus szám. 2006. 8–36.

[10] Pléh Csaba: i. m. 27.

[11] Az elbeszéléselmélet történetében is fellelhető „klasszikus" korszakról ad áttekintést Bruno Zerweck: *Der* cognitive turn *in der Erzähltheorie: Kognitive und 'Natürliche' Narratologie.* In Ansgar Nünning–Vera Nünning (szerk.): *Neue Ansätze in der Erzähltheorie.* WVT Wissenschaftlicher Verlag, Trier, 2002. 219–243.

[12] Kiváló példája ennek Katja Mellman: *Emotionalisierung – Von der Nebenstundenpoesie zum Buch als Freund. Eine emotionspsychologische Analyse der Literatur der Aufklärungsepoche.* Mentis, Padernborn, 2007. Lásd főbb téziseinek összefoglalását tanulmányomban: Horváth Márta: *Új interdiszciplinaritás. A biológiai irodalom- és kultúraelmélet német változatai.* BUKSZ 12/3. (2010) 252–259.

[13] Pléh Csaba: i. m. 16.

[14] És ezek közvetítésével természetesen a kognitív pszichológia, amelynek eredményeire mindkettő erőteljesen támaszkodik, ahogyan ez a jelen tanulmányban is jól látszik.

Észlelés és olvasás

A kognitív nyelvészetet forrástudományuknak tekintő narratológiai elméletek közül David Herman egyik legújabb tanulmánya az egyik első kísérlet arra, hogy egy a klasszikus narratológiában máig vita tárgyát képező kérdés tekintetében új megoldási javaslatot tegyen. A 2009-ben megjelent *Cognitive approaches to narrative analysis*[15] című tanulmányában a narratológia három lényeges kérdésének (szereplő, emocionalitás, fokalizáció) kognícióelméleti megközelítését demonstrálja példaelemzéseken keresztül. Ez utóbbi kérdés tárgyalása során folyamodik a kognitív grammatika egyik legjelentősebb alakja, Ronald Langacker grammatikakoncepciójához,[16] hogy a langackeri fogalmak átvételével hozzon új szempontokat a narratív perspektíva kérdésének megválaszolásához.

Herman kiinduló tézise az a genette-i rendszerrel szemben megfogalmazott kritika, miszerint a nézőpont problémájához nem juthatunk közelebb, ha irodalmi narratívák vizsgálatára támaszkodva klasszifikációs elméletet hozunk létre abból a célból, hogy az irodalmi elbeszélésekben rekonstruálható nézőponttípusokat jól elkülöníthető osztályokba csoportosítsuk. Ez az eljárás a klasszikus narratológiában nem eredményezett konszenzust, számos különböző és egymással nem összeegyeztethető klasszifikációs rendszerhez vezetett, és az alapelvek összehangolása – úgy tűnik – a hagyományos elméletek keretein belül megoldatlan marad. Herman javaslata ezért egy radikálisan új szemléletmód érvényesítése. A perspektíva kérdését olyan funkcionális elmélet keretein belül kívánja magyarázni, mely a perspektívát már nem pusztán a narráció egyik alkategóriájaként értelmezi, mint a klasszikus narratológia, hanem átfogó, jelentésgeneráló funkciót tulajdonít neki. A perspektíva ebben az értelmezésben nem másodlagos szűrő, mely a jelentést pusztán módosítja, hanem a jelentés konstitutív összetevője, „értelemgeneráló stratégia".[17]

A narratív perspektívának ez az univerzális szemlélete Herman szerint a kognitív grammatika elméleti keretén belül és a kognitív grammatika fogalmaival fejthető ki a legkövetkezetesebben. Langacker ugyanis nyelvelméletében abból a meglátásból indul ki, hogy a jelentésnek számos olyan aspektusa van, melyekről az igazságfeltételes szemantika nem tud számot adni, melyeket azonban a nyelvhasználó érzékelhetően különböző fogalmi struktúrákként dolgoz fel. Azokat a

---

[15] David Herman: *Cognitive approaches to narrative analysis*. In Brone Geert–Jeroen Vandaele (szerk.): *Cognitive Poetics: Goals, Gains and Gaps*. (= Applications of cognitive linguistics 10). de Gruyter, Berlin/New York, 2009. 79–118. Az itt bemutatott elméletet fejti ki, nem irodalmi példákon keresztül is illusztrálva, egy másik tanulmányában: David Herman: *Beyond voice and vision: Cognitive Grammar and Focalization Theory*. In Peter Hühn–Wolf Schmid–Jörg Schönert (szerk.): *Point of view, Perspective, Focalization. Modeling Mediation in Narrative*. de Gruyter, Berlin/New York, 2009. 119–143.

[16] Langacker először 1987-ben publikálta elméletét (Ronald Langacker: *Foundations of Cognitive Grammar. I. Theoretical Prerequisites*. Stanford University Press, Stanford, 1987); jelen tanulmányomban a szerző legújabb könyvére hivatkozom: Ronald Langacker: *Cognitive Grammar. A Basic Introduction*. Oxford University Press, Oxford, 2008.

[17] David Herman: *Cognitive approaches to narrative analysis*. 99–100.

kifejezéseket például, hogy „rászánja az idejét", vagy „valamivel tölti az idejét" az igazságfeltételes szemantika egyenértékűnek tekinti, holott a nyelvhasználó világosan érzékeli, hogy a két kifejezés különböző fogalmi sémákat aktivál a fejében. Langacker ezért azt állítja, hogy a jelentésnek két alapvető összetevője van: a fogalmi (konceptuális) tartalom, azaz mentális tapasztalat és a *construal*, vagyis az az egyedi mód, ahogy ez a tartalom nyelvileg meg van konstruálva. A *construal* terminus tehát azt a manifeszt képességünket jelöli, hogy egy és ugyanazon tényállást különböző módokon tudjuk leírni. Az alternatív leírási módok közötti választás Langacker szerint kötelező érvényű: míg a konceptualizáció síkján viszonylag semleges módon is fel tudunk idézni egy adott tartalmat, amint nyelvi formába öntjük, szükségszerűen kirovunk megfogalmazásunkra egy bizonyos *construalt*,[18] azaz önkéntelenül is strukturáljuk a közvetíteni kívánt tapasztalat minden aspektusát. Amikor például egy vízzel megtöltött pohár semleges képe nyelvi formát ölt, máris elköteleződünk valamely megközelítési mód irányában, hiszen más implikációi vannak annak a megfogalmazásnak, hogy „a vízzel töltött pohár", mint annak: „a pohárban levő víz".[19]

Langacker szemantikájának egyik alaptézise, hogy mivel a nyelv az általános kognitív képességek manifesztációja, a *construal-műveletek*nek, melyek az adott kifejezés fogalmi struktúráját alakítják, összhangban kell állniuk a kognitív pszichológia által rekonstruált alapvető mentális folyamatokkal, hiszen ezek felelősek nyelvi kifejezéseink megformálásáért is.[20] Ezért a kognitív pszichológia empirikusan nyert adataiból kiindulva igyekezett egy olyan klasszifikációs rendszert létrehozni, mely teljességében leírja a *construal-műveletek*et.[21] Négy alapműveletet különböztetett meg: 1. figyelem *(attention)*, 2. összehasonlítás *(judgement, comparison)*, 3. perspektíva, 4. felépítés *(constitution)*. A perspektívának további alkategóriáit határozta meg: 3.1. nézőpont, 3.2. deixis, 3.3. szubjektivitás/objektivitás.[22]

Herman magyarázata ezen a ponton kapcsolódik Langacker rendszeréhez, és azt állítja, hogy a narratíva ugyanúgy működik, mint bármely egyéb nyelvi megnyilatkozás, azaz már nyelviségében hordozza perspektivikusságát. Osztva a „megtestesült kogníció" elméletét, úgy gondolja, hogy a narratív szöveg perspektívastruktúráját akkor tudjuk megfelelőképp felfejteni, ha a kognitív alapmechanizmusokkal korreláló *construal-műveletek*et azonosítjuk. Így – kissé szűkmarkúan

---

[18] Ronald Langacker: i. m. 43.

[19] További példákért lásd i. m. 43–44.

[20] Ez a tézis abból az alaptételből következik, hogy a nyelv nem képez önálló kognitív modult, hanem az emberi megismerési folyamat közvetlen tükröződése.

[21] Mivel Langacker többször is módosította kategóriarendszerét, a Croft and Cruse által összefoglalt rendszerét mutatom itt be. William Croft–D. Akan Cruse: *Cognitive Linguistics*. Cambridge University Press, Cambridge, 2004.

[22] Erről bővebben lásd Ronald Langacker: i. m., Croft–Cruse: i. m. vagy Leonard Talmy: *Toward a Cognitive Semantics*. Volume I. *Concept Structuring Systems*. MIT, Cambridge, 2000. A szakirodalom a *construal* alapvető aspektusának a perspektivizációt tartja, ehhez lásd Arie Verhagen: *Construal and Perspektivization*. In Dirk Geeraerts–Hubert Cuyckens (szerk.): *The Oxford Handbook of Cognitive Linguistics*. Oxford University Press, Oxford, 2007. 48–81.

– nem tesz mást, mint hogy a perspektíva alkategóráit adaptálja az elbeszéléselmélet számára. Langacker és Talmy[23] rendszeréből összegyúr egy olyan szempontrendszert, mely szerinte a narratív perspektíva analitikus megragadására alkalmas, és a perspektívának a következő hat összetevőjét különíti el: 1. statikusan vagy dinamikusan figyelt események, 2. széles vagy szűk területre való rálátás, 3. a granularitás foka, 4. vízszintes vagy függőleges dimenzióban való tájékozódás, 5. az objektivitás foka, azaz a háttér tulajdonságainak különböző mértékű megfigyelése, valamint 6. időbeli vagy térbeli távolság, illetve közeliség.

Herman amellett érvel, hogy ezen paraméterekből kiindulva a szövegelemeknek egy jóval szélesebb körét tudjuk bevonni az értelmezésünkbe, mint a klasszikus narratológia szempontrendszere alapján, valamint szisztematikus összefüggéseket fedezhetünk fel közöttük, ami átfogó szövegértelmezést eredményezhet. Új módszertanának hatékonyságát James Joyce *Dublini emberek* című novellagyűjteményének néhány írása alapján illusztrálja. A *Holtak* című rövid elbeszélés narrációjában például a „távolság" és a „granularitás" paramétereire fókuszálva a joyce-i szöveg kanonikus értelmezését részletes elemzéssel támasztja alá. Gabriel az elbeszélés egyik jelenetében a megüresedett táncteremben áll, ahol egyszer csak megjelenik szeme előtt Dublin néhány távoli helye: „...Gabriel átadta a székét, és az ablakmélyedésbe vonult. A szoba már kiürült, a hátsó helyiségből tányérok és kések csörömpölése hangzott. [...] Milyen hideg lehet odakinn! Milyen szép lenne egyedül sétálni, először a hideg leheletű folyó partján, aztán a parkban! Hótól fehér a tar faág most, fehér sapka borítja a Wellington-emlékművet is. Mennyivel jobb lenne ott kinn, mint az ünnepi asztalnál!"[24] Gabriel pozíciója ebben a jelenetben az elbeszélt eseménytől, azaz a sétány és a park eseményeitől távoli, nézőpontjának meghatározottsága tehát azt implikálná, hogy a megfigyelt eseményeket csak nagy vonalakban észleli. Joyce szövege azonban ellene dolgozik az arra vonatkozó, testi tapasztalatunkban gyökerező elvárásnak, hogy nagy perspektivációs távolságból csak korlátozott mennyiségű részletet látunk, mert úgy tűnik, Gabriel részleteiben látja a parkot és a Wellington-szobor csúcsát, vagy más helyen a rakparton sétáló embereket: „Keringőt játszottak a másik szobában, és áthallatszott a szoknyák suhogása a társalgó ajtaján. Kint, a rakparton, emberek állnak a hóban, nézik a fénylő ablakokat, hallgatják a keringő dallamát. Kristálytiszta kint a levegő. Távolabb, a park fái hó alatt roskadoznak. A Wellington-emlékmű szikrázó hósapkába bújt, ide csillan fénye nyugatról – át a Fifteen Acres fehér takaróján",[25] sőt később a hotelszobából egész Írországot: „Néhány puha koppanást hallott az ablaktámlán: arrafelé fordult. Megint esett a hó. Félálmában látta a puha pihéket, hulltak az ezüst pihék, a sötét pihék, puhán a lámpafény felé. [...] Hull a hó a sötétbe burkolt központi síkságon, hull a hó mindenütt, a tar dombokon, lágyan hull a hó a Bog of Allenre, és távol nyugatabbra, lágyan hull a hó

[23] Leonard Talmy: i. m.
[24] James Joyce: *Dublini emberek*. Fordította Papp Zoltán. Orpheusz, Budapest, 2000. 166.
[25] I. m. 175.

a komoran zajló Shannon habjaiban."[26] Herman mindennek alapján arra következtet, hogy Joyce-nak ez a szövege is a képzeletnek az idő és tér kényszereit felülíró erejét ábrázolja, hiszen Gabriel „lelki szemei" közelinek érzékelik azt, amitől testi valójában távol helyezkedik el. A fenti szempontok alapján történő elemzés tehát Herman szerint lehetővé teszi, hogy rekonstruálni tudjuk, hogyan hoz létre Gabriel perspektívája egy adott fogalmi struktúrát.

Bár kétség kívül részletes szempontrendszert ad Herman tanulmánya a narratív perspektíva elemzéséhez, elmélete mindazonáltal egyáltalán nem aknázza ki a nagyon is eredeti és ígéretes felvetésében rejlő lehetőségeket, és a *construal* fogalmának adaptálásával nem ad radikálisan új perspektívaértelmezést. Felveti ugyan tanulmányában azt a lehetőséget, hogy a *construal* fogalmából kiindulva Genette elméletének legeredetibb és egyúttal legvitatottabb megoldása, a „ki lát" és a „ki beszél" szétválasztása felülbírálható lenne, hiszen a *construal* fogalma éppen arról képes számot adni, hogyan fonódik össze szétválaszthatatlanul a nyelvi megformáltság a perspektivikussággal. Ennek részletes kifejtésére azonban nem kerít sort gondolatmenetében. Így Herman tanulmányának érdeme leginkább felvetésének elméleti lehetőségeiben rejlik, egy olyan út kijelölésében, melynek bejárása azonban még jövőbeli feladat.

Az olvasás eredetének kérdése

Az evolúciós pszichológiát forráselméletének tekintő kognitív narratológia kettős célt tűz ki maga elé: egyrészt empirikus módszerekkel dolgozó társtudományok eredményeiből kiindulva igyekszik azonosítani olyan kognitív alapmechanizmusokat, melyek az irodalmi szöveg olvasásakor dominánsan működnek. Célja tehát nem egy egyszeri, és így véletlenszerű olvasási aktus feltérképezése, hanem olyan egyetemes képesség rekonstruálása, mely általánosan jellemzi az emberi „elme" működését a fikcióolvasás vonatkozásában. Emellett arra a kérdésre is választ keres, miért éppen az azonosított mechanizmusok épültek be kognitív apparátusunkba, azaz az evolúcióelmélet segítségével egy univerzálisnak mutatkozó kognitív mechanizmus genezisét is magyarázni kívánja.

Az evolúciós pszichológia eredményeit alapul vevő narratológiai elméletek közül az utóbbi években Lisa Zunshine 2006-ban publikált *Why We Read Fiction* című monográfiája[27] volt a legnagyobb hatású. Zunshine a kognitív pszichológiának a társadalomtudományokat talán leginkább megtermékenyítő elméletét használja fel, hogy megválaszolja a kérdést, miért leljük örömünket fiktív történetek olvasásában. A 'Theory of Mind' (ToM) vagy más néven 'mind-reading' képességün-

[26] I. m. 194.

[27] Lisa Zunshine: *Why we Read Fiction: Theory of Mind and the Novel*. Ohio State University Press, Columbus, 2006.

ket tekinti annak a kulcsfontosságú diszpozíciónak, mely felelős az olvasás mint univerzális magatartásforma kialakulásáért.

A 'Theory of Mind'[28] fogalma azt a képességünket jelöli, hogy elméleteket tudunk gyártani embertársaink mentális állapotairól és viselkedésüket ezeknek az elméleteknek megfelelően magyarázzuk. Ezen képességünk meglétének egyik első kísérletes igazolása az 1983-ban kidolgozott ún. *Sally–Anne teszt*, amelyet mindmáig alkalmaznak tulajdonítási aktusok vizsgálatára. A kísérleti alanyokkal a következő helyzetet ismertetik: egy adott személy (Sally) beletesz egy tárgyat egy kosárba, majd kimegy a szobából. Ezután egy újabb személy (Anne) lép be a szobába, kiveszi a tárgyat a kosárból, és áthelyezi egy dobozba, majd szintén kimegy a szobából. Ekkor az első személy (Sally) újra belép a szobába. A kísérleti alanyokhoz intézett kérdés a következő: hol fogja keresni Sally a tárgyat. A legtöbb három év feletti egészséges személy azt válaszolja, hogy Sally a kosárban fogja keresni az adott tárgyat, tehát ott, ahova ő elhelyezte. Azaz az emberek többsége felismeri, hogy az illető személy (ti. Sally) feltételezése hamis, viselkedését a feltételezés mégis meghatározza. Válaszukat tehát egy tulajdonítási aktus, egy a másik személy mentális állapotáról alkotott elmélet eredményeképp és nem a valós helyzet ismeretében adják meg.

Ennek az emberi képességnek a megléte sokáig oly mértékben triviálisnak tűnt, hogy nem merült fel tudományos igényű vizsgálata. Akkor került a tudományos érdeklődés fókuszába, mikor azonosítani tudták az autizmust mint olyan pszichés betegséget, melynek elsődleges jellemzője éppen a szociális képességek hiánya és a mások mentális állapotaival szemben mutatott értetlenség. Ennek a betegségnek a kutatása vezetett ahhoz a következtetéshez, hogy embertársaink mentális állapotainak értelmezése nem pusztán tanulási folyamat során megszerezhető képesség, hanem veleszületett idegi struktúrák meglétét is feltételezi.

Zunshine gondolatmenetében a következő kérdésfeltevésből indul ki: Virginia Woolf *Mrs Dalloway* című regényében arról olvasva, hogy Peter megremegett a Mrs Dalloway-jel való találkozás során, miért nem gondolunk egyáltalán arra, hogy Peter titkolt Parkinson-kórja miatt remegett, hanem remegését egy bizonyos mentális állapot, az izgalom jeleként értelmezzük. Zunshine azt mondja, hogy a hagyományos irodalomtudományi érvrendszeren belül erre a kérdésre bizonyára azt válaszolnánk, hogyha Peter remegése a Parkinson-kór jele lenne, akkor Woolf tett volna utalásokat erre a szövegben, tehát akár konkrét leírás által, akár egy motívumstruktúra felfejtésével azonosítható lenne Peter betegsége. Ezzel szemben Woolf semmilyen utalást nem tesz Peter remegésével kapcsolatban, tehát magától értetődő, hogy a remegést egy mentális állapot jeleként értjük. Zunshine kérdésfelvetése éppen erre a magától értetődőségre vonatkozik: miért van az, hogy egyéb jellegű „utasítások" hiányában egy adott viselkedést mindig egy mentális állapot

---

[28] A név kissé megtévesztő, mert azt a benyomást keltheti, hogy a *'Theory of Mind'* már annak az elméletnek a neve, mely elmeolvasási képességünket magyarázza, a fogalom azonban magát a képességet jelöli, így az ezt magyarázó elméletet *Theory of 'Theory of Mind'*-nak kéne nevezni.

következményeként értünk, azaz hogy egy viselkedés *default* értelmezése minden esetben az azt kiváltó mentális állapot leírásával azonos?

Zunshine ezt a kérdést az evolúciós pszichológia metareprezentáció-elméletének[29] segítségével magyarázza meg. Az elmeolvasás Zunshine értelmezésében olyan pszichés képesség, amely genetikus összefüggésben áll metareprezentációs képességünkkel *(metarepresentational ability)*, azzal a kognitív készségünkkel, hogy a minket körülvevő világ végtelen sok információját ne feltétlen, időtől és helytől független egyenrangú igazságoknak fogadjuk el, hanem azok forrását feltérképezve a megfelelő érvényességi határokon belül hasznosítsuk őket. A lokális, kontingens tények helyes felhasználásával az ember számára a viselkedési formák jóval változatosabb készlete áll rendelkezésre, mint e képesség nélkül, ami jelentős evolúciós előnyhöz juttatott minket.

Elmeolvasási képességünk forrása Zunshine szerint metareprezentációs képességünk, hiszen mentális állapotok tulajdonításakor nem teszünk mást, mint bizonyos információkat olyan érvényességi határokon belül tárolunk, melyek egy adott ágenshez köthetők. Ha például azt mondom, hogy „Sally azt hiszi, hogy esik a hó", akkor nem abból indulok ki, hogy a havazás ténye teljes bizonyossággal fennáll, hanem az információ tartalma mellett tárolom annak forrását is, és ha további információk alapján szükségessé válik, felülbírálom Sally kijelentésének igazságát. Ugyanez a mechanizmus az alapja annak a képességnek is, hogy értelmezni tudjunk egy megfigyelt viselkedést. Ez az ember mint társas lény alkalmazkodási képességét nagymértékben megnövelte, hiszen a mások elmeállapotáról alkotott elméletek lehetővé tették a viselkedés előrejelzését, a reakcióra való felkészülést stb., ami a közösségi lét szükséges feltétele. Zunshine szerint tehát az elmeolvasás olyan, az evolúció során kialakult, velünk született képesség, mely bizonyos ingerek hatására automatikusan működésbe lép, tudattalan pszichés folyamat, melyről ösztönös tudásunk van.

Kapcsolódva Toobyék esztétikaelméletéhez[30] Zunshine azt állítja, hogy a fikcionális szövegek olvasásának funkciója a *mind-reading* képességünk és empátiánk gyakorlása és fejlesztése. A fikcionális történetekben ábrázolt eseményeket ugyanis úgy értjük meg, hogy folyamatosan elméleteket gyártunk arról, milyen mentális állapotok állhatnak az irodalmi szövegben ábrázolt szereplők viselkedésének hátterében. A nyelvileg ábrázolt fiktív személyek viselkedésének motivációját tehát ugyanolyan módon igyekszünk megfejteni, ahogyan valós embertársaink viselkedésének mentális hátterére következtetünk, az olvasás során így felkészülünk a

---

[29] Leda Cosmides–John Tooby: *Consider the Source: The Evolution of Adaptations for Decoupling and Metarepresentation*. In Dan Sperber (szerk.): *Metarepresentations. A Multidisciplinary Perspective*. Oxford NY, 2000. 53–115.

[30] John Tooby–Leda Cosmides: *Does Beauty Build Adapted Minds? Toward an Evolutionary Theory of Aesthetics, Fiction, and the Arts. SubStance 94/95. 30/1.* (2001) 6–27. Tanulmányukban Tooby és Cosmides azt állítják, hogy vannak olyan „organizációs" módban dolgozó kognitív adaptációink, melyek kizárólag arra szolgálnak, hogy „szervezzék" a „funkcionális" módban működő adaptációkat: ellásák őket a megfelelő beállításokkal és reprezentációkkal azok hatékonyabb működése érdekében.

valós helyzetek értelmezésére. A ToM és a fikcióolvasás összefüggését Zunshine azáltal is igazoltnak látja, hogy azok az autista személyek, akik képtelennek bizonyulnak mások mentális állapotainak értelmezésére, egyúttal érdektelenséget mutatnak a fikció iránt is, és semmilyen motivációt nem éreznek fikcionális szövegek befogadására.

Zunshine elméletének magyarázó ereje kiterjed az irodalomtudomány számos alapvető kérdésére. Elsősorban is lehetővé teszi a fikcionalitás kérdésének egészen új megközelítését. Zunshine – itt újra csak Tooby és Cosmides tanulmányához csatlakozva – azt állítja, hogy a fikcionális szöveget az különbözteti meg a történetitől, hogy az előbbinek speciális metareprezentációs státusa van: a fikciót sosem tároljuk forráscímke nélkül, azaz minden fikcionális szöveghez hozzágondoljuk annak szerzőjét mint forrást, mint „kitalálót". És bár nyilvánvalóan tudjuk, hogy a fikcionális történetek is tartalmaznak számos „igaz" és „kitalált" információt, ezzel a megkülönböztetési lehetőséggel mégsem foglalkozunk, hanem a fikciót *mint egészet* a szerzőjétől származó metareprezentációként tároljuk. Zunshine ezáltal rehabilitálja a szerzőt mint a fikcionális szöveg forrását, és a szerzőkoncepció kognícióelméleti megalapozása mellett érvel.

Zunshine általános tézisét az irodalombefogadás kognitív alapmechanizmusairól az irodalmi szövegek rendszerezésére szolgáló egyik lehetséges elv alapjaként is meghatározza. A különböző regényírók ugyanis egészen eltérő módon és mennyiségben élnek azzal a lehetőséggel szövegeikben, hogy próbára tegyék az olvasó elmeolvasási képességét. Bizonyos szerzőkre az a jellemző, hogy regényeik szereplőinek lelkivilágát explicit és elemző módon ábrázolják, míg más szerzők számos rést hagynak szövegeikben, hallgatólagosan is arra szólítva fel az olvasót, hogy kiegészítse a hiányzó információkat. Hemingway prózájának pédául egyik meghatározó jellegzetessége, hogy alulreprezentálja hőseinek érzelmeit, és a mentális állapotokat fizikai cselekvéseken keresztül ábrázolja, az olvasó veleszületett *mind-reading* képességére apellálva. Turgenyev ugyanezt a kihívást elsősorban természetleírásokon keresztül intézi olvasóihoz.

Ez a szövegrendszerező elv mindazonáltal nemcsak egy öncélú és korlátozottan informatív tipológiát tesz lehetővé, hanem egy irodalomtörténeti tendenciát is kirajzol. Zunshine ugyanis észrevette, hogy különböző kulturális-történeti kontextusokban különböző mértékben feszegetik az irodalmi szövegek elmeolvasási kapacitásunk határait, és az időben előrehaladva az intencionális beágyazottság (X azt hiszi, hogy Y azt hiszi, hogy Z) egyre magasabb szintjeiig, a késő 18. században a második-harmadik, a 20. század első felében akár az ötödik-hatodik szintig jut el a narratíva. A *Mrs Dalloway* egyik jelenetében például az intencionális beágyazottság hat szintjét különítette el Zunshine, ami már komoly megterhelést jelent az elme számára, hiszen kognitív pszichológiai vizsgálatok szerint a harmadik fokú beágyazottság az a legmagasabb szint, amelyet az emberi elme még nehézségek nélkül fel tud dolgozni. Az elmélet tehát lehetőséget ad az irodalmi szövegek történeti változásának magyarázatára is egy bizonyos aspektusból.

Zunshine, belehelyezkedve szkeptikus olvasójának gondolatmenetébe, könyvének utolsó fejezetében felteszi a kérdést: valóban csak a mások elmeállapotának

felmérése lenne a fikcionális szövegek olvasásának motivációja? Valóban nem más az olvasás, mint *Theory of mind-gyakorlatok* edzőterme? Zunshine a problémát úgy közelíti meg, hogy igyekszik megmutatni, miért téves ebben az esetben a „csak" módosítószó használata, és az olvasási folyamatnak milyen egyéb komponensei állnak szoros összefüggésben a *mind-reading* kognitív képességgel, mint például az érzelmi hatás, azaz mennyire alapvető kognitív mechanizmusnak tekinthető az elmeolvasás. Nem hangsúlyozza ugyanakkor kellőképpen az evolúciós pszichológia kérdésfeltevésének lényegi aspektusát, amely a szkeptikus kérdést feleslegessé, azt a belátást pedig elkerülhetetlenné tenné, hogy az evolúcióelméleti megközelítés nem tud az irodalomtudomány minden lényeges kérdésére választ adni. Az evolúciós pszichológia ugyanis világosan leszögezi, hogy a megfigyelt viselkedésnek nem a *közvetlen (proximate)* oka érdekli; ennek felderítése más tudományágak, mint például a motivációs pszichológia feladata. Az evolúciós pszichológia a viselkedésnek a *végső (ultimate)* okát, más szóval evolúciós eredetét kutatja, az olvasás esetében tehát azt, melyek voltak azok a kőkori környezeti hatások, amelyek magyarázzák a fiktív szövegírásnak, illetve -olvasásnak mint adaptív viselkedésformának a kialakulását. Az evolúciós pszichológia azt a kérdést teszi fel, miért alakult ki az olvasás mint adaptív viselkedésforma, és nem tartozik kompetenciaterületéhez az a kérdés, miért veszi bármely 21. századi olvasó a kezébe mondjuk Daniel Kehlmann *A világ felmérése* című regényét. Erre a kérdésre már a történeti recepciókutatás vagy a kulturális antropológia tud választ adni.

Az evolúciós szemléletű kognitív narratológia megismerési érdekének pontos körvonalazása mindazonáltal nem jelenti az elmélet ismeretértékének devalválását, sőt inkább arra hívja fel a figyelmet, milyen lényeges irodalomtudományi kérdést hozott felszínre az új megközelítés, melynek megválaszolását megfelelő elméleti keret híján mindeddig elhanyagolta a szakma. S ha akadnak is Zunshine érvelésében vitatható pontok, könyve mindenképp olyan megoldási javaslatokat vet fel, melyek részletes kidolgozása jelentős eredményeket hozhat bizonyos irodalomtudományos kérdések megválaszolásában.

„Múzsák és mérések"[31]

A fent bemutatott kognícióelméleti megközelítésű narratológiák okfejtésében az ok-okozati láncok végső (vagy első) tagja egy empirikus megfigyelés volt: a narratív perspektíva elemzése a kognitív nyelvészet alapfogalmaira támaszkodott, amely a maga részéről a kognitív pszichológia és az idegtudományok kísérleti eredményeire építve hozta létre azt az általános érvényű kategóriarendszert, mely a nyel-

[31] Ezzel a címmel jelent meg 2007-ben egy tanulmánykötet az irodalomtudomány empirikus módszereiről: Willie van Peer–Jémeljan Hakemulder–Sonja Zyngier: *Muses and Measures. Empirical Research Methods for the Humanities*. Cambridge Scholars Publishing, Cambridge, 2007.

vi kifejezések szerkezetének alapösszetevőit határozza meg. A fikcióolvasás eredetét magyarázó elmélet ugyanakkor a kognitív pszichológiának a ToM-ra és az autizmusra vonatkozó empirikus megfigyeléseiből kiindulva érvel amellett, hogy fikcióolvasási igényünk egy adaptív diszpozícióra, a metareprezentációs képességre vezethető vissza. Mindkét elmélet empirikus kutatások eredményeire építi tehát irodalomtudományos érvelését.

A kognitív irodalom- és kultúratudományok kapcsolódását a biológiai és pszichológiai empíriához a modern megismeréstudományoknak az a korábban tárgyalt közös alapelve teszi szükségszerűvé, mely a megismerő folyamatok testi beágyazottságát tételezi. Ez a tézis a kognitív tudományok történetében eredetileg viszonylag absztrakt elméletként jelent meg, mára azonban számos fejlődéslélektani és idegélettani kísérlet támasztja alá, hogy gondolkodásunkat messzemenőkig meghatározza a testi tapasztalat.[32] A világot eszerint fajspecifikus, emberi nézőpontból tekintjük, olyan perspektívából, mely testünk fizikai tulajdonságaiból adódik. Ennek a speciálisan emberi perspektívának a feltérképezése motiválja a bemutatott két elmélet érdeklődését is: mindkét tanulmány azzal a kérdéssel foglalkozik, hogyan határozható meg a testi tapasztalatból eredeztethető speciálisan emberi nézőpont, hogyan jelenik meg a narratívában fiktív szereplők perspektívájaként (Herman), és hogyan működik az olvasási folyamatban, ahol a szereplők elméjének olvasása gyakorlatilag nem jelent mást, mint sajátos nézőpontjuk rekonstruálását (Zunshine).[33]

A „megtestesült kogníció" antikarteziánus szemlélete egyúttal egy módszertani belátással is jár, annak felismerésével, hogy a mentális folyamatokat nem vizsgálhatjuk a testünktől függetlenül, tudományos megismerésük éppen a testi (fiziológiai és biológiai) folyamatok feltérképezése által lehetséges, azaz empirikus kutatásokat igényel. A biológiai empíriára való átállás az irodalomtudományban mindazonáltal nem jelent sem determinisztikus szemléletet, sem a normativitás igényét. A biológia irányító mechanizmusai nincsenek valamely végcél által meghatározva, hanem rugalmasan és a környezettel való állandó kölcsönhatásban működnek. Ennek megfelelően a kognitív narratológia sem posztulálja a megfigyelt kognitív alapmechanizmusokat megkerülhetetlen tudattalan folyamatokként. Ehelyett olyan diszpozíciótárként kezeli őket, mely ugyan univerzálisan jellemző az olvasásra, de a különböző kulturális kontextusokban számos egyedi formát ölthet. Ugyanakkor nem kíván pálcát törni afelett sem, hogyan helyes és hogyan helytelen irodalmat olvasni. Ehelyett arra igyekszik rámutatni, milyen szövegkonstrukciós elemek milyen feldolgozási folyamatokat indítanak el az olvasóban, más szóval, hogyan éri el a szöveg az olvasóban kiváltódó hatást.

---

[32] Erről bővebben lásd Tim Rohrer: *Embodiment and Experientialism*. In Dirk Geeraerts–Hubert Cuyckens (szerk.): *The Oxford Handbook of Cognitive Linguistics*. Oxford University Press, Oxford, 2007. 25–48.

[33] Erről lásd bővebben Szabó Erzsébet tanulmányát: *A nézőpont kérdéskörének újabb narratológiai megközelítései: fókuszok, paraméterek és kognícióelméleti hozadékok*. In Szabó Erzsébet–Vecsey Zoltán (szerk.): *Nézőpont és jelentés*. Grimm, Szeged, 2010. 101–143.

Nádor Zsófia

FABULA IN FABULA

– A *Lector in fabula* alkalmazása a metalepszis alakzatára[1] –

Minden szöveg szintekre tagolható: Genette fogalomrendszerében minimálisan a történet, az elbeszélés (diskurzus) és a narráció aktusának szintjére, tehát az eseménysorra, az eseménysort jelölő narratív kijelentésre és arra a jelölési folyamatra, amelynek során a narratíva létrejön. De az elbeszélés tartalmazhat további szinteket: ezeket beágyazott narratíváknak nevezik.[2] Beágyazott narratíva például, ha egy szereplő elmesél egy történetet, amelynek narrátorává válik; hozzá képest története szereplői más diegetikus szinten helyezkednek el. Megtörténhet, hogy a két diegetikus szint közötti határok elmosódnak, átjárhatóvá válnak: felfordul az a hierarchikus rend, amelyet az olvasó intuitíve feltételez.

Dorrit Cohn a diskurzus és a történet szintjén értett metalepszist különíti el.[3] A diskurzus szintjén egy alakzattal találkozunk, amely *„rendszerint azt jelenti, hogy néhány elbeszélő kitérőkkel helyettesíti szereplői cselekedetinek szokványos leírását, ilyen módon pedig egyfajta tréfás, játékos egyidejűség keletkezik a mesélés és az elmesélt dolgok között."*[4]

A történet szintjén ezzel szemben „felkavaró transzgresszió" jön létre, a mese áttöri az elsődleges (az olvasóhoz tartozó) és a beágyazott elbeszélés közötti határt. Ez megfelel a genette-i felosztásnak figuratív és fikciós metalepszisekre,[5] illetve Ryan különbségtételének az ontológiai és a retorikai metalepszisek között.[6]

---

[1] Sokban támaszkodom saját, a *Narratívák* sorozat hatodik kötetéről írt recenziómra, de az egyszerűség kedvéért nem hivatkozom rá minden alkalommal (Nádor Zsófia: *Narratívák 6.* Literatura 2008/3. 362–373.).

[2] Genette eredendően metanarratívának keresztelte, Mieke Bal viszont azt javasolta, cseréljék fel a „meta" prefixumot a „hüpo"-ra, mert az jobban érzékelteti a beágyazódás jelenségét. Mindkét terminus használatban maradt; én dolgozatomban a „beágyazott narratíva" vagy a „második szintű narratíva" kifejezéseket használom. Lásd Mieke Bal: *Megjegyzések a narratív beágyazásról.* In Bene Adrián–Jablonczay Tímea (szerk.): *Narratív beágyazás és reflexivitás.* Kijárat Kiadó, Budapest, 2007. 55–78. (a továbbiakban: *Narratívák 6.*)

[3] Dorrit Cohn: *Metalepszis és mise en abyme.* In *Narratívák 6.* 113–122. (William Nelles nyomán.) A két típus a *Lector* diszkurzív és narratív szintjeinek felel meg.

[4] Gérard Genette: *Metalepszis.* Kalligram, Pozsony, 2006. 14.

[5] Jablonczay Tímea: *Önreflexív alakzatok a narratív diskurzusban.* In *Narratívák 6.* 19.

[6] Ismerteti Monika Fludernik: *Színtérelmozdulás, metalepszis és metaleptikus mód.* In *Narratívák 6.* 81–101.

Míg a figuratív metalepszis ellentmondásossága feloldható azzal, hogy nem szó szerint, hanem átvitt értelemben tulajdonítunk neki jelentést (például „Térjünk vissza nyájunkhoz!" – „Visszatérek a témámhoz"), a fikciós metalepszisek esetében „valódi" határsértések történnek, ahol nem lehet elkülöníteni a figuratív és a referenciális jelentést – például egy szereplő megöli olvasóját, felforgatva a mű ontológiai szintjeinek rendjét, aláásva ezzel a fikció mimetikus illúzióját.

Tanulmányomban a történet szintjén vett metalepszisekkel foglalkozom, kísérletet téve arra is, hogy a fenti megkülönböztetést újrafogalmazzam Umberto Eco 1979-ben megjelent irodalomszemiotikai műve, a *Lector in fabula*[7] rendszerén belül. Eco kiinduló tézise, hogy egy szöveg megértése aktív kooperációt igényel az olvasótól, ami nagy részben hipotézisek felállításából áll (amelyeket el kell vetni, amennyiben a szöveg nem erősíti meg őket). Ennek érdekében a szöveg megalapítja önnön mintaolvasóját, amely valójában a megértéséhez szükséges textuális stratégia. Ennek leírására Eco komplex modellt fejleszt ki, amely a kooperáció egyes lépéseit és viszonyaikat tartalmazza (például a lineáris manifesztáció dekódolása, a topik meghatározása stb.), ezt részletesen nem ismertetem. Hosszabban kitérek viszont a lehetséges világok elméletére, amely a *Lector*ban azzal a funkcióval rendelkezik, hogy lehetővé tegye a történek világának, a szereplőknek (és mint látjuk, a narratív szinteknek), illetve az olvasó hipotéziseinek egyfajta formalizált leírását és homogén elméleti keretben való kezelését. Mivel a *Lector* nem jelent meg magyar fordításban, igyekszem a legfontosabb kulcsfogalmakat, háttérinformációkat megadni a lábjegyzetekben.

Hangsúlyozom azokat a pontokat, ahol Eco elmélete összekapcsolható a narratológiával, szűkebben a metalepszis alakzatának vizsgálatával. Ez a kapcsolat viszonylag természetes és zökkenőmentes módon következik Eco szövegeiből: a mintaolvasó és a mintaszerző fogalma inherensen metaleptikus jellegű, a narratológiai megközelítés stukturalista irányultságú, és az ecói esztétikában központi szerepe van az önreflexivitás fogalmának. A *Lector* rendszerében legfőképpen a lehetséges világok és a valós világ átjárhatatlanságának kérdése releváns a metalepszisre nézve, valamint az *I limiti dell' interpretazioné*-ban[8] kialakított kritikai olvasó fogalma. A két terület összekapcsolása lehetővé teszi, hogy a narratív szintet lehetséges világként definiáljuk (ezáltal megkülönböztetve a retorikai és az ontológiai metalepszist). A metalepszis „lehetetlenségét" így az S-szükséges tulajdonságok fogalmával lehet meghatározni. A kétféle mintaolvasó közötti viszony összezavarodásával az alakzat zavarba ejtő mivolta magyarázható, amely így intuitív befogadáspszichológia helyett szövegstratégiákkal kapcsolatos jelenségként írható le.

---

[7] Az általam használt kiadás Umberto Eco: *Lector in fabula*. Bompiani, Milano, 2006. A szöveg kissé módosítva megjelent angolul is *The Role of the Reader* (Indiana University Press, Bloomington, 1979) címmel. En az olasz változatot használom, a részleteket saját fordításomban idézem az olasz és angol művekből; amelyek megjelentek magyarul *(Nyitott mű, Hat séta a fikció erdejében)*, ott a magyar kiadást.

[8] Umberto Eco: *I limiti dell'interpretazione*. Bompiani, Milano, 1990.

A lusta gépezet és a textuális stratégiák – a Lector *alapfogalmai*

Eco metaforája szerint minden szöveg lusta gépezet, amelyet átszű a nem-mondott, azok a fehér foltok, amelyeket az olvasónak kell kitöltenie. Nem-mondott abban az értelemben, hogy a szöveg felszínén, a kifejezés szintjén nem manifesztálódik, hanem a tartalom aktualizációja során kell létrehozni. Ez aktív és tudatos kooperációt igényel az olvasótól. A szövegek egyrészt gazdaságossági okokból ilyenek (ez minden üzenetre igaz), csak egy bizonyos kódon alapulva közvetíthetnek információt, ezért a megértés érdekében a befogadónak aktivizálnia kell bizonyos előzetes grammatikai és szemantikai szabályokat. A szöveg nagyon komplex egység, ez a komplexitás is oka lyukasságának, annak, hogy „lusta gépezet". Másrészt az üzenetek a (didaktikaival szembeállított) esztétikai funkcióból következően ilyenek: a szöveg „meg akarja hagyni a befogadó számára az interpretatív kezdeményezés lehetőségét". Eco itt egyenlőségjelet tesz a nyitottság és a lustaság fogalma közé, ebben az értelemben a *Lector* a *Nyitott mű* projektjének szövegszemiotikai megközelítésű folytatása: hogyan kódolja egy szöveg a mintaolvasóját, azaz – a *Nyitott mű* terminológiájával – hogyan határozza meg a „lehetőségmezőt", illetve hogyan jut el az olvasó a „lehetőségmező" érzékeléséig és kihasználásáig?

A szöveg nemcsak segítségre szorul, hanem *„olyan produktum, amelynek interpretatív jellege generatív mechanizmusának része: egy szöveg létrehozása olyan stratégia megvalósítását jelenti, amely mindkét fél lépéseit megkísérli előre jelezni – ahogyan minden stratégia"*.[9] Ahogyan a sakkban vagy a háborúban a felek, az olvasó–író páros is megpróbálja előre látni valószínűségi, logikai, pszichológiai stb. alapon a másik lehetséges lépéseit, és ennek megfelelően alakítja a saját stratégiáját. Ekkor a szerző egy sor kompetenciára alapoz, amelyek tartalmat társítanak az általa használt kifejezésekhez. Annak biztosítása érdekében, hogy ezek a kompetenciák azonosak legyenek azokkal, amelyekre az olvasó épít, *„mintaolvasót posztulál, aki úgy képes kooperálni a szöveg aktualizációja során, ahogyan ő, a szerző gondolta, és úgy mozogni az interpretáció folyamán, ahogy ő mozgott a létrehozás során"*.[10]

A nyelv választásától kezdve az alkalmazott szókincsig, stílusig rengeteg eszköz áll a szerző rendelkezésére, hogy megalkossa a mintaolvasót. Ezen kívül nemcsak aktiválja, előhívja az olvasó bizonyos kompetenciáit, hanem meg is alapítja őket, „kitanítja" saját olvasóját. Nemcsak reméli, hogy létezik, hanem úgy alakítja a szöveget, hogy az megalkossa a mintaolvasót, tehát *„az interpretáció része a generatív tervnek"*.[11] A mintaolvasót kizárólag az határozza meg, hogy milyen típusú értelmezési tevékenységeket várnak el tőle. *„A mintaolvasó textuálisan lefektetett működési feltételek összessége, amelyeknek teljesülniük kell ahhoz, hogy a szöveg potenciális tartal-*

---

[9] Umberto Eco: *Lector in fabula*. 54. Szó szerinti fordításban 'modell-olvasó'. A 'mintaolvasó' Schéry Andrásnak, a *Hat séta a fikció erdejében* fordítójának leleménye. (Kelemen János például nem veszi át a konnotációi miatt, amelyek a „mintagyerek"-hez és hasonlókhoz kötik.)

[10] I. m. 55.

[11] Kelemen János: *Eco és a hermeneutika Olaszországban*. Világosság 2007/2–3. 26.

ma a maga teljességében aktualizálódhasson [...] A textuális kooperáció olyan jelenség, amely [...] két diszkurzív stratégia között jön létre, nem két individuális szubjektum között."[12]

Már csak szimmetriai okokból is, ebből következően létezik egy mintaszerző, az empirikus szerzőtől elvonatkoztatott szövegstratégia. A szerző hipotézist állít fel a mintaolvasóról, és ennek megfelelően az olvasó is a mintaszerzőről. Ez utóbbi könnyebbnek tűnik, hiszen a szerzőnek meg kell alkotnia valamit (a szövegén keresztül), ami még nem létezik, az olvasó viszont csupán visszakövetkeztet a szerzőre (természetesen nem az empirikus szubjektum szándékáról beszélünk, hanem a szövegben virtuálisan megjelenő szándékról). Ilyen értelemben a mintaszerző interpretációs lépés – szükség van a rekonstrukciójára a szöveg megértéséhez és a mintaolvasóként való viselkedéshez. Eco szerint ezen kívül „filológiai kötelességei" is vannak az olvasónak: a lehető legjobban meg kell közelítenie, meg kell értenie, ki kell nyernie a feladó kódját.

A két elmélet kompatibilitása

A *Lector*ban Eco többször is tárgyal egymástól elkülönítetten olyan jelenségeket, amelyek a fokozottan önreflexív szövegekhez köthetők. Ezek akár önálló fejezetet is alkothatnának, mivel az ilyen típusú művek szinte minden aspektusát magukban foglalják a fabula szerkezetétől kezdve a befogadói magatartás modellálásáig. Eco példái is sokszor közülük kerülnek ki, például Pirandello *Hat szerep szerzőt keres* című drámája vagy a függelékben elemzett Allais-novella *(Un drame bien parisien – Egy igencsak párizsi dáma).*

A mintaolvasó és a mintaszerző fogalma már önmagában metaleptikus jellegű, hiszen az olvasót/szerzőt „beemeli a szövegbe". Eco az előszóban a *Lector*t Italo Calvino *Ha egy téli éjszakán egy utazó*jának elméleti párjaként aposztrofálja – Brian McHale pedig azt javasolta, hogy a második személyű elbeszélést kiterjesztett metaleptikus eljárásként fogjuk fel.[13] Thomka Beáta szerint, ha a szerzőt is (és nemcsak a narrátort) elbeszélő funkciónak, tehát metaleptikus alakzatnak tekintjük, akkor ezzel feloldható az az ellentét, amely a dekonstrukciós „szerző nélküli" szövegkoncepció és a mindennapi tapasztalat között feszül,[14] ami pontosan a mintaszerző fogalmának is egyik erénye.

Arra is akad példa, hogy a metalepszist stratégiaként vizsgálja a szakirodalom: Kindt a metalepszist a deviáns narráció aleseteként értelmezi. A deviáns narráció fogalmát a grice-i kommunikációs szerződés és társalgási maximák elméletéből vezeti le: olyan narrációról van szó, amikor az olvasóval kötött fikciós egyezmény a narráció síkján látszólag felbomlik, azonban a mű, az esztétikum szintjén megmarad. Ez megegyezik azzal a jelenséggel, amelyet Eco a narratív és a diszkurzív szintek dialektikájaként ír le, és amely kulcseleme például az *Un drame*...-nak.

---

[12] Eco: i. m. 62–63.
[13] Ismerteti Fludernik: i. m. 86. (forrás: Brian McHale: *Postmodernist Ficiton*. Routledge, London, 1987)
[14] Thomka Beáta: *Narrator versus auctor.* In *Narratívák 6.* 102–112.

Ezen kívül Eco esztétikájának mindvégig meghatározó fogalma a jakobsoni autoreflexivitás; az, ahogyan a szövegek önnön megalkotottságuk módjára hívják fel a befogadó figyelmét. A *Nyitott mű* és az ahhoz kapcsolódó *Definizione dell'arte* című tanulmánykötet megírását stimuláló neoavantgárd műveire többek között az elteoretizálódás jellemző, a konkrét mű egyre inkább saját problémájára való reflexióvá válik: *„az operatív program, amelyet kifejeznek, egy formálási mód megvalósított* ideája, *egyre fontosabbá válik a megformált tárgynál."*[15]

Későbbi, szemiotikai korszakában a művészet a kódra általánosságban való reflektálás, így az önreflexió kulcsfontosságú terepe lesz. Alapfeltevése az, hogy a kódok nem rögzült, egyszer s mindenkorra lefektetett szabályrendszerek, hanem változásnak vannak kitéve: maga a használat, a jelalkotó folyamatok alakítják őket. Mivel ez a tétel a jelalkotás és -használat folyamatainak inherensen kreativitást és innovációs jelleget tulajdonít, a művészetnek kivételezett helyzete lesz mind a szemiózis folyamataiban, mind az azt kutató teoretikus számára, aki „laboratóriumi modellként" használhatja, mivel itt jelenik meg legtisztábban a kód lehetőségeinek feszegetése, annak megújítása. Az esztétikai üzenet és a létrehozásához szükséges innováció mind a kifejezés, mind a tartalom szintjén újrarendezi, manipulálja a szegmentálandó kontinuumot (amelyből a szegmentáció segítségével a két szint elemei jönnek létre). Ez a kettős művelet idiomatikus és eredeti jelfunkciót hoz létre, amely a kódra magára való reflexióhoz és annak módosulásához vezet, illetve a világ egy új nézőpontját alapítja meg. Úgy jelenik meg, mint az alapjául szolgáló kód jövőbeni természetéről tett „metaszemiotikai állítás".[16]

A narratológiai megközelítés alapvetően strukturalista irányultságú, amennyiben a mű belső szerkezetét teszi elemzése tárgyává, a szövegszintek valamilyen rétegződését feltételezi – ha egyszerűbb, hierarchikus viszonyként, akkor szigorúan strukturalista, ezzel szemben hogyha rizómaszerű, heterogén, multiplikált narratológiai térként, akkor posztstrukturalista keretben.[17] Eco a *Lector*ban szintén struktúrák rendszereként kezeli a szöveget,[18] bár a textuális kooperáció szintjeit tartalmazó modellt (tehát azoknak a lépéseknek a leírását és rendszerbe foglalását, amelyeket egy olvasó tesz az olvasás és a megértés során) a lehető legrugalmasabban és szabadabban alkotja meg. A modell erénye, hogy egyszerre képes számot vetni a szöveg strukturális jellemzőivel és a szubjektív értelmezői aktussal, mivel minden eleme a szöveg egy, az olvasó által aktualizált strukturális kompo-

---

[15] Umberto Eco: *La definizione dell'arte*. Garzanti, Milano, 1968. 129.

[16] Umberto Eco: *Trattato di semiotica generale*. Bompiani, Milano, 1975. 328.

[17] Jablonczay: i. m. 10.

[18] Mindemellett Eco viszonya a strukturalizmushoz bonyolult (Teresa de Lauretis: *Umberto Eco*. La Nuova Italia, Firenze, 1981. 26.); aktívan részt vett a strukturalizmus körül folyó vitákban (i. m. 26–28.). Bár jó részével egyetért, két fő ponton kritizálja. Az első a strukturalizmus tiszta alkalmazása olyan komplex és a szubjektivitást is bevonó jelenségeknél, mint a művészet: ennek a feloldására alapvetően más tudományágak bevonása a megoldás. A második a történetiség, a folyamatszerűség és a dialektikus kölcsönhatások kérdésének fontossága. Eco kritikája főként az általa „ontológiai strukturalizmusnak" nevezett hozzáállás ellen irányul, amely a struktúrát a dolgok mögött rejlő végső mintázatnak, fundamentumnak tekinti.

nensét jelenti, ugyanakkor az olvasói aktivitást magát, ahogyan azt a szöveg stimulálja. *„Az olvasás sem nem textuális struktúrák létrehozása, sem nem válasz azokra, hanem a kettő egyszerre."*[19] A metalepszis ebből a szempontból is jól illeszkedik Eco megközelítésmódjához, hiszen sajátos pszichológiai hatást vált ki a befogadóból; s ez megfordítva is igaz: a *Lector*, mint majd látni fogjuk, bizonyos mértékig képes együtt kezelni a metalepszis strukturális és pszichológiai komponenseit.

A lehetséges világok

A lehetséges világ definíciója: *„a dolgok egy állapota propozíciók összessége által kifejezve, ahol minden propozícióra igaz, hogy p vagy nem p."*[20] A *Lector*ban háromféle típusú lehetséges világról van szó a narratívák kapcsán:

1. a történetek saját fabulájuk világában játszódnak;
2. az olvasó a kooperáció során hipotéziseit lehetséges világok formájában állítja fel;[21]
3. a történet lehetséges világán belül születhetnek újabb lehetséges világok, azok, amelyeket egy bizonyos szereplő hisz, gondol stb. (természetesen nem feltétlenül egyeznek meg történet lehetséges világával).

Igen fontos különbség, hogy az irodalomelméletben (a logikával szemben) a lehetséges világ nem üres, hanem „teli", pontosabban: berendezett – egyének és azok tulajdonságai népesítik be –, ez a lehetséges világ megalkotásának definíciója is: egyénekhez tulajdonságokat társítunk (a tulajdonságok lehetnek akciók is, így a világ egy eseménysorozatot is magában foglalhat). Ugyanakkor a berendezettség ellenére a fikció világai sohasem teljesek, hiszen a szöveg szemantikai kapacitása véges; a szakirodalom kedvelt példája, hogy sohasem tudhatjuk meg, hány gyermeke volt Lady Macbethnek. Ezek a hiányok vagy irreleváns részleteket takarnak, vagy esztétikai potenciállal bírnak, és az olvasói aktivitást növelik (azaz azonosak a szöveg fehér foltjaival). A probléma részben fel is oldható: amennyiben nem kap explicit, ellentétes értelmű utasítást, az olvasónak azt célszerű feltételeznie, hogy az aktuális világ törvényei érvényesek a fikcióban (Eco kifejezésével: a lehetséges világ a valóson „élősködik").[22] Ez az élősködés teszi lehetővé, hogy az alapegységként téte-

---

[19] William Ray: *Umberto Eco: The Reading Process as Code-Structure*. In *Umberto Eco*. Sage Publications, London, 2005. 148.

[20] Eco: *Lector in fabula*. 128.

[21] Ez nem ugyanaz, mint egy lexéma tulajdonságainak aktivizálása, ha például a 'férfi' szónál aktualizáljuk, hogy ember, két karja van stb., azzal valós világként ismerjük el a lehetségest, azaz úgy tekintünk rá, mint amire a valós világ és *Enciklopédiánk* törvényei érvényesek egészen addig, amíg ellentétes értelmű utasítást nem kapunk. Ezzel szemben megjósolni, mi fog történni a fabulában, azt jelenti, hipotézist állítunk fel a lehetségesről.

[22] Ez az alapelv az alábbi neveken is előfordul: principal of minimal departure/reality/mutual belief. (Marie-Laure Ryan: *A belemerülés allegóriái: virtuális narráció a posztmodern prózában*. In *Narratívák 6*. 209–241.)

lezett tulajdonságok individuumok formájában jelennek meg (hiszen a valóságban ekként találkozunk velük), azaz a szövegek élvezetének alapvető feltétele.

Mivel nem érdemes a narratív szöveg megértését azzal blokkolni, hogy az olvasó lépten-nyomon a valós világ igazságkritériumait alkalmazza rájuk („élhet-e valóban beszélő farkas egy erdőben?"), különböző vonatkoztatási világokhoz hasonlíthatja a szöveg világát, különböző „aktuális világokat" kreál. Egy történelmi regényt a történelmi Enciklopédiával vet össze, egy mese esetében a fikciós egyezmény keretén belül viszont nem válik problémává, hogy esetleg nem létező királyok uralkodtak egy nem létező országban (ami a történelmi regény értelmezését viszont megakasztaná).

Miért az aktuális világ funkcionál a rendszer centrális viszonyítási pontjaként? Rescher szerint ez az egyetlen, amelynek autonóm egzisztenciája van, a többi mind mentális aktivitás eredménye: álomé, képzeleté, ígéreté, mesélésé stb. A metalepszissel kapcsolatban jóval termékenyebbnek tűnik David Lewis javaslatát elfogadni,[23] miszerint az aktuális világ indexikus fogalom, amely a beszélő személyétől függ – „az a világ, ahol vagyok" –, és minden lehetséges világ saját lakóinak szempontjából aktuális. Ezért tűnik valószerűnek a narratív szintek rétegződése, és ezért jöhet majd létre az az illúzió (a megfelelő diszkurzív eszközökkel tálalva), hogy egy szereplő saját valóságos olvasóját öli meg, aki pedig ugyanúgy képzeletbeli lény, mint ő.

Mivel minden világ különböző egyén- és tulajdonságkombinációkból áll, az elérhetőség/átjárhatóság *(accessibilitá)* vagy felfoghatóság *(concepibilitá)* a világok struktúráinak kölcsönös transzformálhatóságával kapcsolatosak. (És nincs közük például a felfoghatóság pszichológiai aspektusaihoz.) Egy lehetséges világ az, amelyben minden egyén piros és gömbölyű, egy másik, amelyben mindegyik kék és gömbölyű, és így tovább. Kérdés, hogy vannak-e olyan tulajdonságok, amelyek lényegesebbek a többinél?

Igen, Eco szerint a szereplők tulajdonságai közül azok a szükséges tulajdonságok, amelyek fikcionális lényként definiálják őket, és nem válthatók fel egy másik narratív lehetséges világgal anélkül, hogy a fabula torzulást, identitásuk pedig veszteséget szenvedne el (ez utóbbi Eco szerint teljes mértékben attól a történettől függ, amelyben megjelennek).[24] Egy szekér esetében esszenciális tulajdonság például, hogy jármű, és akcidentális, hogy négy kereke van (egy törött szekér is szekér marad). De valójában csak a topikhoz[25] képest lesz valami fontosabb, vagy

---

[23] Mindkét álláspontot Ryan ismerteti.

[24] Ryan: i. m.

[25] Ahhoz, hogy eldöntse az olvasó, mely szemantikai jegyeket aktivizálja és melyeket narkotizálja egy lexéma megértése során, tehát hogyan aktualizálja a diszkurzív struktúrákat, szükség van egy hipotézisre a topikot illetően. Az olvasónak el kell döntenie, hol állítsa meg a végtelen szemiózist, ahol minden pont mindenhonnan elérhető, hogy blokkolja a végtelen interpretációk sorozatát. Ezt a topik, vagyis a „lényeges aspektus" eldöntésével érhetjük el. Ez olyan metatextuális eszköz, amely abdukciós mechanizmusokat igényel, és segít orientálni az aktualizációk irányát, illetve biztosítja a szöveg koherenciáját, és rögzíti a határait, limitálva ezáltal a lehetséges interpretációkat. Egy szöveg-

sem. (Az *Un drame bien parisien*-ben az a fontos, hogy zárt legyen a szóban forgó kocsi, mert csak úgy tudnak veszekedni.) Tehát egy tulajdonság esszencialitása „topikszenzibilis", ez dönti el, mi az a minimális struktúra, amely definiálja az adott világot. [26]

Eco ezen kívül bevezeti az S-szükséges (azaz „strukturálisan szükséges") tulajdonságok kategóriáját: ezek azok a tulajdonságok, amelyek *által* definiálódik egy individuum egy adott lehetséges világban. Az Eco elemezte *Un drame...* kezdetén az alábbi információkat kapjuk: „1890 környékén élt Párizsban egy ember, akit Raoulnak hívtak. Marguerite férje volt." A dátumot és a helyet minden további nélkül a valós világra vonatkoztatjuk, de mi a helyzet Raoullal? Őt az definiálja, hogy Marguerite férje, ahogy Marguerite-et meg az, hogy ő a felesége. Egyikük sem definiálható a másik nélkül.

Ebből következően egy adott fikció szereplői között a viszonyok szimmetrikusak, míg a variánsok (tehát a más világhoz tartozó individuumoktól csak akcidentális tulajdonságokban eltérő), illetve az aktuális világ prototípusai között nem azok. Az S-szükséges relációk diadikusak és szimmetrikusak, és nélkülözhetetlenek a fabula szereplőinek meghatározásához. (Nem kerülhetnek ellentmondásba az esszenciális tulajdonságokkal: ha Raoult és Marguerite-et a házasság közti össze mint S-szükséges viszony, nem lehetnek azonos neműek, mert 1890-ben házasságot szükségszerűen csak különböző neműek köthettek.) A szereplők az S-szükséges relációk révén kölcsönös oppozíciókban állnak, világuk például a fonetikai rendszerhez hasonlóan épül fel. Mivel az akcidentális, tehát a topik szempontjából nem releváns tulajdonságok csak a diszkurzív struktúrák szintjén tarthatnak számot érdeklődésre, ezzel szemben az esszenciálisak a narratív szinten is jelentőséggel bírnak, ha egy tulajdonság megmarad a narratív makropozíciókra történő redukálás során, automatikusan S-szükségessé válik.

A szükségszerű és akcidentális tulajdonságok meghatározzák az átjárhatóságot a fabula, a karakterek privát világai és az olvasó fantomvilágai között. A fabula megelőző vagy következő állomásainak meg kell erősíteniük, vagy cáfolniuk kell a szereplők világait, szemben az olvasó elképzeléseivel, amelyeket csak a rákövetkező állomások cáfolhatnak meg (amennyiben az olvasó kielégítően kooperált). Az, hogy a fabula cáfolná az olvasói prevíziókat, nem mond ellent annak, hogy a mintaolvasó lehetséges interpretációi a generációs mechanizmus részét alkotják,

---

nek több topikja is lehet, sőt, hierarchia is felállítható: mondattopik, diszkurzív topik, narratív topik és végül makrotopik, amely mindent magában foglal. A topik tulajdonképpen az a kérdés, amelyre a szöveg a válasz. A topik meghatározása azt jelenti, hogy felállítunk egy hipotézist arra nézve, hogy milyen szabályok szerint viselkedik egy szöveg, miért néz ki úgy, ahogy. Ezek a szabályok biztosítják egyúttal a koherencia alapvető feltételeit is. Ugyanakkor a topikra vonatkozó hipotézist egyéb szintek, különösen a diszkurzív struktúrák alapján állítjuk fel, tehát a folyamat körkörös.

[26] Jól láthatóan húzódik emögött az a szemlélet, amely a Peirce-től átvett jeldefiníciót (a jel valamilyen szempontból világítja meg tárgyát) és Eco ágstruktúra kritikáját (az ágrajzok azért lesznek szükségszerűen önellentmondásosak, mert mindegyikük csak egy adott szempont alapján rendszerezi tagjait) is meghatározta.

mivel ez utóbbiak a szöveg és a diszkurzív szint komplex folyamatainak részei; sok esetben termékeny dialektika jön létre így a két szövegszint között.

Ha egy privát vagy fantomvilág valamely szükséges tulajdonságban eltér a fabuláétól, az azt jelenti, hogy abból nem elérhető a fabula világa, azaz az nem erősíti meg mint hipotézist, így kidobásra kerül és helyettesíti egy másik, amely rendelkezik a fabula által relevánsnak minősített tulajdonságokkal és viszonyokkal.[27]

A narratív szintek: lehetséges világok

A metalepszisről író legtöbb szerző intuitíve adott és egyértelmű fogalomként kezeli a diegetikus/narratív szint fogalmát, holott pontosan a metalepszis vizsgálata mutathat rá, hogy a kérdés nem ennyire problémamentes már akkor sem, ha csak a Genette által megállapított narratív szintek elméleténél maradunk.

Monika Fludernik felhívja a figyelmet, hogy *„a metalepszis sok példája valóban nagy részben metaforikus stratégiákból áll. A 'valódi' és a 'metaforikus' metalepszis, az ontológiai határokat ténylegesen keresztező és a narratív szintek pusztán képzeletbeli transzcendenciája közti különbségtétel végső soron egy, [hiszen] a narratológiai szintek ontológiája csak az olvasók és a kritikusok fejében létezik. Ez a fikció szolgál alapjául a heterodiegetikus és különösen az auktoriális elbeszélők realisztikus előfeltevéseinek. A narratív szintek és határok felállítása közösen elfogadott realisztikus forgatókönyvek segítsége révén metaforikusan és talán metaleptikusan érvényes a narratológiai elméletalkotásban."*[28]

Természetesen arra nincs esély, hogy a jelentéstől eltekintve, valamilyen tisztán formális nyelvészeti módszerrel lehessen meghatározni a fogalmat, ilyen értelemben mindig is „a kritikusok fejében" fog létezni. Bár például David Herman Flann O'Brian *At Swim-Two-Birds* című regénye kapcsán a diszkurzív szinteket jellemző lexikális keretről-környezetről és regiszterről (helyzethez, és nem csoporthoz társított nyelvváltozat) beszél,[29] ezt túlzás lenne definíciós kritériumként felfogni, hiszen a narratívák többszintűsége nem zárja ki a nyelvhasználat egyneműségét, O'Brian regényében a különböző szintekhez rendelt stiláris attribútumok funkciója a metalepszis lehetőségének megteremtése.

Véleményem szerint minden narratív szint egy lehetséges világ – hiszen a lehetséges világ ecói definíciója (egyének felruházása tulajdonságokkal) tulajdonképpen egy (nem feltétlenül beágyazott) narratíva definíciója, valamint mindkettőre igaz, hogy propozicionális természetű. E felé az analógia felé mutat az is, hogy sokszor „ontológiai" vagy „egzisztenciális" határsértéseket emleget a szakirodalom

---

[27] Ryan kritikája ezzel szemben az, hogy *„amíg nem állapítottuk meg a szükségesség kritériumait (és Eco ezt nem teszi meg), az érvelés körkörös marad. Csupán annyit állít, hogy egy újabb lehetséges világ nem releváns a narratíva szempontjából, ha ezek a világok nem reprezentálják (félre) a referenciális világ releváns aspektusát"*. (I. m.) Ez szorosan összefügg a helyes interpretáció kérdésével, amellyel kapcsolatban Eco az *I limiti*...-ben ennél konkrétabb kritériumokat fog kijelölni.

[28] Fludernik: i. m. 100–101.

[29] David Herman: *A narratív metalepszis formális leírása felé.* In *Narratívák 6.* 137–156.

a metalepszis kapcsán, illetve: *„a narratív szint minden változása maga után vonja az ontológiai szint változását is: a világ változását."*[30]

A lehetséges világok fogalmán keresztül lehetséges meghúzni a határt retorikai és ontológiai metalepszis között is. Ryan szerint egy lehetséges világot akkor nevezhetünk beágyazott narratívának, amikor nem csupán egy állapotot, hanem eseménysort tartalmaz.[31] Ez az állítás átalakítva: egy narratív szint akkor nevezhető lehetséges világnak, ha eseménysort tartalmaz, tágabban: tulajdonságokkal felruházott individuumokat. Míg az ontológiai metalepszis esetén két lehetséges világ közötti interakcióról beszélünk, a retorikai esetében nem, ugyanis a narráció szintje nem népesült be individuumokkal és azok tulajdonságaival.

Kérdés, hogy a lehetséges világ és a narratív szint fogalmai kölcsönösen azonosíthatók-e, azaz külön narratív szint-e minden lehetséges világ. A *Lector*ban lehetséges világként tételeződik a fabula világa (különböző állomásai nem, csupán az az „összkép", amely a fabula egészéből kiolvasható), a szereplők gondolatai, vágyai, történetei stb., tehát propozicionális aktusai, valamint az olvasó hipotézisei, amelyeket vagy megerősít, vagy megcáfol a fabula.

A kérdés eldöntéséhez Mieke Bal definícióját[32] használhatjuk, ez alapján a beágyazás feltételei:

1. *beillesztés* (a két egységet érzékelhető átmenetnek kell összekötnie, valamint nem feltételezhetik egymást kölcsönösen, mint például jelölő és jelölt);
2. *alárendelés* (hierarchikusan kell rendeződniük, úgy, hogy egy szint alanya a következő tárgyává válik);
3. *homogeneitás* (a két egységnek azonos osztályhoz kell tartoznia).

A szereplők fantomvilágai (amennyiben szövegszerűen megjelennek, de a *Lector* esetében is csak ebből a szempontból relevánsak) beágyazott narratívák; tegyük hozzá, hogy nem feltétlenül a történet világáról alkotott hipotézisek például egy beágyazott regény vagy film esetében. Az a kérdés, hogy megerősítette-e őket a fabula világa, irreleváns, ugyanis az átlépés jelenségéhez szükséges, hogy legalább egy szereplő aktualisként érzékelje mind a két világot, azaz számára értelmetlen a megerősítés fogalma, vagy másfelől: a fabula azzal erősíti meg a beágyazott világot, hogy egy olyan szereplőt állít az olvasó elé, aki azt aktualisként érzékeli.

Az olvasói hipotézisek viszont tulajdonképpen egyik kritériumnak sem felelnek meg: egyrészt nem egyneműek a szöveggel, szövegszintként pedig értelem-

---

[30] Brian McHale: *Kínai doboz világok*. In *Narratívák 6*. 182. A narratológiai szakirodalomban csupán David Herman cikkében találkoztam ezzel az azonosítással, egy helyütt világokként hivatkozik a narratív szintekre, de nem érinti különösebben mélyen a kérdést. (Herman: i. m. 140.) A lehetségesvilág-elméletekkel foglalkozó tanulmányok pedig, bár időnként kitérnek az önellentmondásos jelenségekre (például Umberto Eco: *Report on Session 3. Literature and Arts*. In *Possible Worlds in Humanities, Arts and Sciences*. 343–355.; Ryan: i. m.; Dolezel: i. m.), a narratológia eredményeivel nem kötik össze őket.

[31] Ryan: i. m.

[32] Bal: i. m.

szerűen csak az definiálható, ami megjelenik a szövegben. Ez a hiátus abban a különbségben gyökerezik, hogy míg a *Lector* inherens egészként kezeli a szöveget és az arra adott olvasói reakciókat, addig egy narratológiai, alapvetően strukturalista indíttatású elméletbe ez nem fér bele, illetve kicsit másként lesz hasznosítható. Másrészt ebből következően az olvasó által elképzelt lehetséges világot nem köti össze sem érzékelhető átmenet a narratíva világával, sem alanyi–tárgyi alárendelődés. Tulajdonképpen még az is megkockáztatható (legalábbis a *Lector* gondolatrendszerén belül), hogy kölcsönösen feltételezik egymást: a szövegvilág stimulusára jönnek létre a befogadói hipotézisek, azonban csak az olvasás aktusa képes aktualizálni a szövegeket (természetesen nem fizikai értelemben, de a narratológia sem teleírt papírlapokról beszél).

Az összefüggő parkok

Cortázar *Az összefüggő parkok* című novelláján mutatom be az ecói kategóriák működését a metalepszis esetében. A novella klasszikus példája a metalepszis-szakirodalomnak, elemzésem feltehetően nem fog sokban hozzájárulni az értelmezéséhez, azonban a szöveg különösen alkalmas az illusztrációs funkció betöltésére, mivel az ontológiai metalepszis tiszta és nagyon lecsupaszított esetére épül; és mert erre van kihegyezve az egész szöveg, nem szükséges számot vetni más, „zavaró" tényezőkkel.

A novellában egy olvasóról van szó, aki egy krimit olvas. Az elbeszélés lassan áttér az olvasott történet ismertetésére, amelyből egyszer csak kiderül, hogy a következő pillanatban elkövetett gyilkosság áldozata a krimi olvasója lesz – és itt véget ér a szöveg. Tehát a beágyazott narratíva (krimi) szereplői kiléptek egy hozzájuk képest „külső" vagy „feljebbi" narratív szintre (Cortázar novellájának első diegetikus szintjére).

A szöveg első mondata (*„Néhány napja kezdte el olvasni a regényt."*) az egyelőre egyetlen szereplő esszenciális tulajdonságát határozza meg: ő az, aki olvassa a regényt. (Természetesen csak a topik, tehát a teljes mű ismeretében lehetséges biztonsággal eldönteni, hogy ez definiálja őt, és nem az, hogy megírt néhány sürgős levelet; nem véletlen, hogy ezek a novella utolsó szavai: *„…aki egy regényt olvas"*.)

> *„Szavanként haladt előre, elmerült a hősök undorító dilemmáiban, és hagyta, hadd ragadják magával az összeálló képsorok, amelyek egyre színesebbek s élénkebbek lettek, s eközben átélte az erdei kunyhóban lejátszódó utolsó találkát.* ***Az asszony lépett be először, szorongó léptekkel; a szeretője most ért oda, az arcán egy megpattant faág nyomát viselte.***" (kiemelés tőlem – N. Zs.)

Itt vált a szöveg narratív szintet: míg korábban az olvasó állapotáról kaptunk információkat, most már magukról a beágyazott szereplőkről van szó. Feltehetően a kriminek a szövegét olvassuk, ugyanakkor a novella szövegében nincs kiemelve, nincs jelezve, hogy a szöveg narrátora különbözne az eddig elmondottakétól; azaz észrevétlenül csúsztunk át a reálisból a virtuális narrációba, amely *trompe l'oil*-t

eredményez majd a történet végén.[33] Az észrevétlen átmenetet az idézi elő, hogy fokozatosan haladunk az 1. szint teljesen külsődleges eseményeitől (ügyintézés, levélírás, kényelembe helyezkedés az olvasáshoz) az 1. szint belső, a szereplő tudatával kapcsolatos eseményein át (emlékezés a korábban olvasottakra, belemerülés a történetbe) a 2. szint külső eseményeiig (a krimi története), amely így szervesen összefügg az 1. szint belső eseményeivel.

A beágyazott szereplők ketten vannak, S-szükséges viszonyuk szimmetrikus és diádikus: a nő a férfi szeretője, a férfi a nőé, esszenciális tulajdonságuk, hogy ölni akarnak, és rendelkeznek is az ehhez szükséges eszközökkel; és az is, hogy egy erdei kunyhóban vannak, hiszen így „el tudnak jutni" a vidéki birtokra. Ezzel szemben akcidentális például, hogy a férfi meg van sebesülve, vagy hogy tőr van nála, és nem pisztoly.

A két világ átjárhatósági viszonya nem szimmetrikus: az olvasó férfiéból elérhető a szereplők világa, de ez fordítva nem igaz. Az aktuális világban nem léteznek S-szükséges tulajdonságok, ezért ha a lehetséges világot aktuálissá akarjuk transzformálni, ezek esszenciális tulajdonságokká változnak. Mivel ez a művelet elvégezhető, a narratív világ mindig elérhető a mi világunkból. Ez fordítva nem igaz, mert a valós világ struktúrája nem engedi meg az S-szükséges viszonyokat. *„Egy lehetséges világ az aktuális világhoz képest fiktív individuuma azon x-ek összessége, amelyek kielégítik azt a feltételt, hogy szimmetrikus viszonyban legyen egy másik y individuummal. A tény, hogy ez a halmaz egy és csak egy taggal rendelkezik, biztosítja egy fiktív szereplő identifikációjának lehetőségét a narratívában."*[34]

Ez könnyen megérthető egy sakkjátszma példáján keresztül: a parti elején csak bizonyos szabályok állnak rendelkezésünkre: a királynő így és így mozoghat stb., nincs jelentése, csupán szintaktikai vonatkozásai, azaz esszenciális tulajdonságai. De a játszma egy bizonyos pontján már csupán egy sor lehetséges lépést tehet – ezek már S-szükséges tulajdonságok, mivel a lehetséges lépések a többi bábu helyzetétől (is) függnek, ahogyan azok lépéslehetőségei is az övétől, így egymást kölcsönösen definiálják. Az adott helyen álló királynő nem tudja elképzelni, ki lenne ő, ha nem ő lenne, vagyis nem határoznák meg azok az S-szükséges relációk, amelyek meghatározzák (Cortázar novellájában az S-szükséges tulajdonságok eldőlnek,

---

[33] Lásd Marie-Laure Ryan: i. m. 209–241. A virtuális narráció a nem-aktuális világok megjelenítésének egyik eszköze (többek között a nem-faktuális állítások és a vándorló nézőpont mellett). Olyan világot jelenít meg, amely nem tartozik az elbeszélt világ realitásához, hanem valamely közvetítő tárgyról „verődik vissza": képről, televízióból, könyvből. Ezek „tartalmának" leírása, az elmélet lényegében az ekphraszisz közismert fogalmának kitágítása és egy lehetséges teoretikus interpretációja. Sokszor előfordul, hogy egy eredetileg virtuális narrációban elkezdett szövegrész észrevétlenül reális narrációba csúszik vissza az ún. újraközéppontosítás révén, ezzel a váltással észrevétlenül *trompe l'oeil* hatás áldozataként lejjebb lépünk egy diegetikus szintet, ez ráadásul „rövidre zárással", azaz a hierarchikus szintek valamilyen összekuszálásával, nem logikus módon való kezelésével járhat együtt.

[34] Eco: *Lector in fabula*. 163. (A fordítás nem teljesen pontos, mivel nem vezettem át a tanulmányba 'supranumeraio' terminust, amely a körülbelül a fiktív szereplő fogalmának felel meg, és az általam vizsgált jelenségek szempontjából nem különösebben releváns.)

amint színre lépnek a szereplők, de valójában csak a teljes fabula ismeretében meghatározhatók). Ezért lehetetlen a fabula világából a valós világba való átjárás.

Két alsóbb szintű, egymáshoz képest beágyazott narratíva esetében pontosan ugyanez a helyzet. Az olvasó férfi saját világában, tehát a narratíva 1. szintjén nem S-szükséges relációként érzékeli azokat, amelyek az empirikus olvasó számára viszont azok. (Számára csupán az ügyintézés kellemetlen elfoglaltságát követő pihenés az olvasás, míg számunkra az a tulajdonság, amely őt összetéveszthetetlenül a novella főszereplőjévé teszi.) Mivel a történet első narratív szintjén csak egyetlen szereplő van, akinek S-szükséges tulajdonsága így nem kötődik más szereplőkhöz, fokozódik az az illúzió, hogy ez a szint „valóságos", hiszen az aktuális világban sem beszélhetünk S-szükséges tulajdonságokról, és explicit módon ő sem rendelkezik ilyennel.

Érdekes kérdés, vajon az, hogy egy zöld fotelben olvas, S-szükséges vagy csupán esszenciális tulajdonság-e, hiszen a novella végén a zöld fotel miatt válik egyértelművé, hogy a két olvasó férfi egy és ugyanaz. Úgy vélem, ez csupán egy, a szövegkoherenciát izotópia által biztosító diszkurzív eszköz, amely ezt a beazonosítást teszi lehetővé, mert ez olyan tulajdonság, amely gond nélkül importálható az egyik világból a másikba (szemben azzal, hogy azt a könyvet olvassa, amelynek szereplői megölik), ugyanakkor nem S-szükséges tulajdonság, mert a férfit a mi számunkra nem ez teszi egyértelműen definiálhatóvá.

A metalepszis hatása az olvasóra

A metalepszis (a *mise en abyme*-mal együtt) az egyetlen önreflexív alakzat, amely valamilyen elemi, egzisztenciális szorongást vált ki az olvasóból.[35] Borges sokat idézett szavaival: *„Vajon miért nyugtalanít bennünket, hogy Don Quijote a Don Quijotét olvassa? Hamlet pedig a Hamletet nézi? Azt hiszem, rátaláltam a magyarázatra: az efféle megfordítások azt sejtetik, hogy ha lehetséges, hogy egy képzelet alkotta mű szereplői olvasók, illetve nézők, akkor az is lehetséges, hogy mi, olvasók, illetve nézők merő fikciók vagyunk."*[36] Ennek oka azon az analógiás képzeten alapul, hogyha a harmadik diegetikus szint képes hatással lenni a másodikra, akkor a második is hatással tud lenni az elsőre, tehát az olvasó szintjére. A két alapvető és összefüggő olvasói reakció (a szorongás, illetve a gyanú, hogy a leírtak rá is vonatkozhatnak) megjelenhet a szereplők világában is (mint tudjuk, a metalepszisek világában nincs éles határ többé olvasó és szereplő között), sokszor tudatában vannak saját fikcionalitásuknak.[37]

---

[35] Cohn: i. m. 121.

[36] *A Don Quijote apró csodái.* In Jorge Luis Borges: *Az örökkévalóság története.* Esszék. Válogatta és szerkesztette Scholz László. Európa, Budapest, 1999. 234. (Scholz László fordítása)

[37] McHale: i. m. 196.

Ha a narratív szinteket lehetséges világokként fogjuk fel, nem okoz különösebb gondot a metalepszis szorongató hatásának magyarázata. A lehetséges világokat csak az aktuálisra vonatkoztatva, azzal relációban tudjuk értelmezni, sőt azzal megegyező természetűnek kezeljük, amíg csak lehet: *„Az olvasó mindig igyekszik 'naturalizálni' a szöveget, ameddig csak tudja, az aktuális világ fogalmainak segítségével megérteni; csak ha úgy találja, hogy ez nem lehetséges a bemutatott állapotok vagy cselekvések növekvő lehetetlensége miatt, akkor kezdi el helyettesíteni az aktuális-típusú világot egy lehetséges-de-nem-aktuális világgal."*[38]

Lesz tehát egy szakasz, amíg az olvasó (automatikusan) az aktuális világra vonatkoztatja az olvasottakat, még nem váltott ontológiai perspektívát – ez az a pillanat, amelyben lehetséges, hogy például őt is megöljék, ahogyan a szövegbeli olvasót.

Eco kétféle mintaolvasójának fogalmai hozzásegíthetnek ahhoz, hogyha pszichológiailag relevánsan nem is, de a hatást kiváltó szövegstratégiák szempontjából megragadható legyen ez a szorongás. Eco az *I limiti*...-ben[39] a naiv (szemantikai) mintaolvasó mellé, aki „a történet végére kíváncsi", bevezeti a kritikait, aki nem csupán követi a szöveg által előírt interpretációs stratégiát, de metaszinten rákérdez magára a szövegre, annak működésmódjára; tulajdonképpen arra, hogyan irányítja az a naiv, első szintű mintaolvasót. Ehhez sok esetben többször is el kell olvasni a szöveget. A kétféle mintaolvasó kétféle interpretációnak feleltethető meg: a szemantikai interpretáció a hagyományos értelemben vett megértés (amely irodalmi művek esetében nyilvánvalóan komplex és bizonyos mértékig reflexív folyamat önmagában is, az összefüggések, motivációk stb. megértését is magában foglalja[40]), a kritikai interpretáció pedig annak magyarázatára tesz kísérletet, hogy egy szöveg miért éppen azt a szemantikai interpretációt kívánja meg, amelyet megkíván. E mögött a definíció mögött természetesen ott húzódik az *I limiti*... alapfeltevése (amelynek Eco korábban sem mondott soha ellent), miszerint ha *a* helyes értelmezés nem is, de helyes(ebb) értelmezések léteznek, mert a szöveg determinálja saját lehetséges olvasatait.[41]

---

[38] Ryan: *Possible worlds in recent literary theory.*

[39] 'lettore semantico' és 'lettore critico': Umberto Eco: *I limiti dell'interpretazione.* Bompiani, Milano, 1990. 29–31. és Eco: *Hat séta a fikció erdejében.* 2. fejezet is.

[40] Lásd például Eco: *Lector in fabula.* 174., amelyben (tehát jóval a kritikai olvasó fogalmának bevezetése előtt) az olvasó képes aktanciális struktúrákat (Greimas) vagy funkciókat (Propp) is elkülöníteni.

[41] Eco példája a kritikai olvasó ismertetésénél *Az Acroyd-gyilkosság*, egy krimi, amelynek legvégén az derül ki, hogy maga a narrátor a gyilkos, aki nyíltan felszólítja az olvasót, hogy olvassa újra a könyvet, és keresse meg a rejtett utalásokat, hiszen ő nem hazudott, csupán elhallgatott. (A krimi műfaja egyébként kedvelt referenciája Ecónak a mintaolvasó fogalma kapcsán, hiszen itt különösen expliciten jelenik meg az információk adagolásának játéka és a következtetések és previziók jelentősége.) A példa kiválóan szemléletes, ám éppen ezért sántít is: olyan szöveggel van dolgunk, amely tematizálja ezt a játékot (ami talán tényleg jellemző a krimi műfajára), azaz a mintaszerző stratégiájának része. Véleményem szerint az általános irodalomelmélet vagy az esztétika szempontjából nem teljesen problémátlan ez a fogalom, mert csak a szövegek egy bizonyos részére igaz. Természetesen minden szöveg vizsgálható kritikai-esztétikai szempontból, de ez nem jelenti azt, hogy ez lenne az ideális, maga a szöveg által megkívánt megközelítésmód. Eco többször hangsúlyozza, hogy még egy vasúti menetrend is kódolja önnön mintaolvasóját – de ez még nem jelenti azt, hogy kó-

Az olvasás, tehát a megértés és az értelmezés (és a mintaolvasó megszületése) is létrejön, s ez időbeni folyamat. Minden alkalommal, amikor az olvasó birtokába kerül egy olyan információnak, amely változást idézhet elő a narratív világban, megkísérli *előre látni*, hogy mi lesz az a változás. Ez a previziós tevékenység átszövi az interpretációs folyamat egészét, kölcsönhatásban a többi lépéssel. A diszkurzív struktúrák aktualizációja során a hipotézisek megerősítődnek, vagy cáfolódnak – ez utóbbi esetben az olvasó ezeket kidobja, vagy korrigálja. Az olvasó, amikor megpróbálja megjósolni a történéseket, ki is lép a szöveg világából, és köznapi vagy intertextuális frame-ekhez[42] folyamodik. Eco ezeket az interpretációs lépéseket következtető sétáknak hívja.

Bár Eco nem állít fel tipológiát a következtető sétákra vonatkozóan, talán nem lenne teljesen alaptalan a kompetenciák, a fabulák és a mintaolvasók típusai alapján megkülönböztetni az intertextuális, az extratextuális és a metatextuális sétákat. Ezek a közül az első kettő nem szorul különösebb magyarázatra: az extratextuális séta fogalma megegyezik a következtető séta fogalmával. Az intertextuális séták esetén egy másik szöveg világába kirándulunk, annak vonatkozásában lesz érthető a mi szövegünk, ez tulajdonképpen az intertextuális kompetencia és az intertextuális frame-ekhez való folyamodás esete. Ennek nyilvánvalóan kiemelt jelentősége van minden olyan mű esetében, amely másodlagos olvasatot igényel, tehát paródiáknál, parafrázisoknál, illetve például a posztmodern irodalomnál.

Metatextuális sétának azt nevezem, amikor a naiv mintaolvasót arra kényszeríti a szöveg, hogy kritikai mintaolvasóvá váljék. Tehát amikor ezt valóban maga a szöveg posztulálja, ilyen például *Az Acroyd-gyilkosság*, és persze minden metaleptikus szöveg. *„A metalepszis helyi jellege ellenére…arra szólít fel, hogy elhagyjuk az át-*

---

dolná Ecót is, mint azt az olvasót, aki arról elmélkedik, hogy ki is a menetrend ideális befogadója. A populáris, szórakoztatás céljából írt irodalom sem kódol ilyen típusú olvasót, hiszen az ellenkezne (egyébként teljesen legitim) céljával. Ez a kérdés csak egy tágabb perspektívából releváns, mivel a metalepszist tartalmazó szövegek esetében önreflexiós alakzatról van szó, mindenképpen beszélhetünk egy ilyen, a szöveg által posztulált kritikai olvasóról.

[42] A szöveget „meg kell érteni", az adott kultúra Enciklopédiáját, nyelvi kódjait és alkódjait alkalmazva. Az enciklopédikus kompetencia részei a következtetések a köznapi és az intertextuális frame-ek alapján. A köznapi frame-ek mindenki által ismert szituációkat takarnak, és praktikus aktusok szabályaiként szolgálnak, ebben az értelemben virtuális szövegek, sűrített történetek is. Ilyen például a „szórakozóhely" (ami társaságot, alkoholfogyasztást, zenét stb. konnotál), vagy a „kibékülés". Az interpretáció sikere nagymértékben függ attól, hogy milyen frame-eket alkalmaz a befogadó.

A köznapi frame-eken kívül intertextuálisakat is tartalmaz az *Enciklopédia*, amely tapasztalatokként más szövegekre támaszkodik. Eco nagyságuk szerint osztja fel őket: a teljes művek sztenderd sémáitól, a műfaji előírásoktól halad a kisebb lélegzetűek felé: a motívumokban bizonyos szereplők, cselekvéssorozatok, helyszínek kódolva vannak (például „üldözött lány"), de viszonylag rugalmasak; ennél sokkal kötöttebbek a szituációs frame-ek (például párbaj a seriff és az antihős között), viszont szintén kombinálhatóak egymással. De találhatók kódolt elemek nemcsak a fabula, hanem a szüzsé szintjén is, ilyenek például a retorikai toposzok. Míg a köznapi frame-eket egy kultúra minden tagja birtokolja, az intertextuálisakat nem – ez magyarázza, hogy bizonyos befogadók előre látják, hogyan fog alakulni egy történet, és mások, akik nem rendelkeznek elégséges előzetes tapasztalattal, nem. Gyakran a befogadó köznapi frame-ek helyett rögtön intertextuálisakhoz folyamodik az olvasás során.

vitt értelem szintjét, és orientálódjunk az üzenet teljes szemantikája felé."[43] Bár itt nem megy el az olvasó sehová (valós világba, másik szöveg világába), a szövegből mégis kilép abban az értelemben, hogy kívülről, *szövegként* tekint rá, már nem tartja fogva annak világa. *„Felix Martinez-Bonati rámutatott, hogy a regényolvasók tudata rendszerint megkettőződik: a regényvilág történéseinek és szereplőinek valós létezésébe vetett hitünk mindenekelőtt kitalált voltuk tudata által megkettőzött, ironikus. Még az olvasmányába leginkább belemerülő olvasó is tudja, hogy regényt olvas.* Az összefüggő parkok *ezen kettősség lehetséges hiányát állítja képzeletbeli valóságként elénk. E veszély felidézése ejti kétségbe az olvasót."*[44]

Bizonyos mértékig a Martinez-Bonati által leírt két tudatállapot azonosítható Eco két mintaolvasójával, hiszen a kritikai olvasó, mivel a szöveg megalkotottságára koncentrál, szükségszerűen ironikus is annak tartalmát illetően. A metalepszis hatása a *Lector* rendszerén belül definiálva tehát abban áll, hogy miután metatextuális sétára késztette a befogadót, a lehetséges világok befejezetlen, azaz referenciát és így analógiát igénylő természete miatt a két mintaolvasó összeolvadásával fenyegeti.

Valójában ez a kapcsolat – ahogyan a *Lector* egésze – inkább szól a szövegről, mint az olvasó pszichéjéről. Azonban, legalábbis Eco szerint, szövegszemiotikai eszközei erre teszik alkalmassá az elméletet. Azaz a kétféle mintaolvasó közötti különbség elbizonytalanodása leginkább egy másik aspektusát nyújtja a metalepszis „felforgató potenciáljának"; egy új határ húzható meg a segítségével, amelyet az alakzat áthág.

---

[43] Christine Baron: *A metaleptikus hatás és a fikcionális beszédmódok státusa.* In *Narratívák 6.* 256.
[44] Cohn: i. m. 122.

Műhely

Rajsli Emese

ELMÉLET(LE)KÉPEZÉS

Ma már talán senki számára nem meglepő, hogy az irodalomtudományok már a magyar szakmai közegben is kultúratudományokká váltak.[1] Ez a folyamat, amelyet a társadalomtudományok irányváltásának is neveznek, lassan hódított teret az elmúlt húsz évben, s megjelent az addig csupán saját szakterületükkel foglalkozó tudósok érdeklődési körében.

Ehhez az irányváltáshoz tartozik a képelmélet megjelenése, amely a német Gottfried Boehm mellett az amerikai William J. Thomas Mitchell nevéhez köthető, aki Blake műveiben találta meg képelméletének kiindulópontjait, azokban a művekben, amelyekben szerzőjük a tökéletesen egymáshoz nem illő kép–szöveg társításoktól eljutott a tökéletes azonosságig.

Elmélete megalkotásának idején Mitchell a Chicagói Egyetemen tanított, valamint szerkesztője volt a neves *Critical Inquiry* című folyóiratnak – és alapvető művészetelméleti kérdéseket tett föl: Mi a kép? Miben különbözik a szövegtől? Kapcsolatuk hogyan befolyásolja a vizuális művészetet és kultúrát? Ezt, vagyis a kérdésfeltevést tekinthetjük elméletalkotó módszerének is: teljesen új hozzáállással, gyakran provokatív kérdésekkel, valamint más tudományágakból kölcsönzött fogalmakkal operál, és nagymértékben támaszkodik a különböző területek közötti párbeszédre, vagy éppenséggel ezek szükségességét hangsúlyozza.

Munkája során Mitchell nemcsak a korábban vizsgált területekre jutott el, hanem az etika, a politika, a médiumok, a média hatalma és a kor aktuális problémáinak kapcsolatából próbált válaszokat kiszűrni. Kiterjesztette a klasszikus ikonológia határait, és ezzel olyan távlatokat nyitott, olyan kapcsolódási pontokat talált a téma iránt érdeklődők számára, amelyek máig érvényessé teszik kérdésfölvetéseit. Az 1986-ban megjelent *Iconology* (Ikonológia) című kötete a képek elméleti elemzésével foglalkozott, ezt követte 1994-ben a *Picture Theory* (Képelmélet) című, amely, címével ellentétben, inkább gyakorlati irányultságú.

---

[1] Ezen átalakulásról lásd Takáts József: *A Kulcsár Szabó-iskola és a „kulturális fordulat"*. Jelenkor 2004. november, 1166–1177.

Mitchell elméletének megértéséhez alapvető a kép *(picture)* és az ábrázolat *(image)* megkülönböztetése. A kép az, amelyet bekeretezve kiakaszthatunk szobánk falára, az ábrázolat inkább mentális jelenség. Része minden képnek. Létrejöhet bármelyik médiumban, átvihető egyikből a másikba, és úgy is megállja a helyét, ha nincs előttünk a maga kézzelfogható, anyagi valóságában. Ugyanakkor verbális jelenség is; létrehozza és fenntartja a párbeszédet – csak az ábrázolat és a szó együttes vizsgálata biztosíthatja a róluk való értekezés sokféleségét.

A két említett szöveghez kapcsolódik egy 2005-ös esszékötete is, a *What Do Pictures Want?* (Mit akarnak tőlünk a képek?). A címben föltett kérdés az, amely a képelméletre rácsodálkozó embert talán a leginkább foglalkoztatja. És sokféle válasz létezik rá. A kép odaadást vár el a nézőjétől. Viszonyt. A képek nemcsak néma tárgyak. És itt száll szembe Mitchell a klasszikus (például Panofsky-féle) ikonológiával: nemcsak a már jól bevált szimbólumok fedezhetők fel bennük.

Ha egy kis kitérőt teszünk kép és szöveg viszonyának hazai értelmezéseire, érdemes egy eddig rejtőzködő párhuzamra felhívni a figyelmet: „Szentkuthynál a képleírás mindig egy egész jelképrendszer kibontása, ikonológiájának elemzése, összefüggéseinek feltárása. Szentkuthy nem csak azt írja le, amit lát, hanem azt is, aminek – a korabeli felfogás szerint – ott kell(ene) lennie a képen."[2]

A mai világ vizuális dömpingjében egyre fontosabb a kép párbeszéde a befogadóval. A képnek szüksége van a nézőjével való viszonyra, hogy igazolni tudja létezését. Sőt, nemcsak a figyelmünkre tart igényt, hanem a testünkre, fizikai valónkra is.

Ugyanerről így ír Tomaž Brejc szlovén művészettörténész: „Az ábrázolatok alkotják a környezetünket, így meg is változtatnak bennünket, figyelmeztetnek, megtanítanak az emlékezésre, új értékeket, kritériumokat hoznak létre. Az eljárás hasonlatos az introjekcióhoz, ami annyit jelent, hogy a képek tulajdonságait belevetítjük a saját egyéniségünkbe. Valamiféle kettős tudatossággal bánunk velük: egyrészt ezek a képek csak megalkotott jelek, másrészt viszont élő közlések, amelyek igenis hatnak érzelmeinkre, érzelmi életünkre. A modern világban olyan anyagot képeznek, amely a leggyorsabban gyarapszik, öregszik el és hal ki. Még ha a kép fizikailag meg is semmisül, annak ábrázolata minden további nélkül elkísérhet bennünket."[3]

Ha szeretnénk röviden összefoglalni a képelmélet által fölvetett új gondolatokat, akkor talán annyit mondhatnánk: a műalkotás a befogadóval való interakció során jön létre. Ezen folyamat nélkül a műalkotás nem is létezik. És a közönség se pusztán közönség már, hanem aktív résztvevő, a műalkotás mozgatója. Olyan diskurzusokról van tehát szó, amelyek nem újak immár, mégis képesek új és új kérdések megfogalmazására.

Az itt következő tanulmányok a Pécsi Tudományegyetem Irodalomtudományi Doktori Iskolájának Képelmélet-kurzusán készültek, Thomka Beáta irányításával.

---

[2] Nagy Pál: *A Prae világa*. Irodalomtörténeti Közlemények 1999. 1–2.

[3] Tomaž Brejc: *Zapiski o čuvstvih, podobah in občutljivosti*. (Jegyzetek az érzelmekről, az ábrázolatokról és az érzékenységről.) Likovne besede 2009/87–88.

Rajsli Emese

EGY ÚJ KAFKA-KÖTETRŐL

„...a képek modern tudományában közhely immár, hogy nyelvként kell megérteni őket. A képek nem a világra való ablakot jelentik többé, hanem olyan jelnek tekintik őket, amely a természetesség és átlátszóság megtévesztő látszatába burkolózik, miközben elfödi a reprezentáció homályos, torzító és önkényes mechanizmusát, az ideologikus misztifikáció folyamatát."
(W. J. Thomas Mitchell)

Jovica Aćin, a jeles szerb esszéista rendhagyó kötete 2007-ben jelent meg a belgrádi Geopoetika kiadónál és a *Šetnja po krovu* (Séta a tetőn) címet viseli. Alcímében kísérletet tesz önnön műfaji meghatározására, bármilyen paradoxonnak tűnjön is első látásra: *Franz Kafka összegyűjtött rajzai.*

A könyvben nemcsak rajzok vannak, hanem szövegek is, amelyek – megint csak első látásra – nem férnek bele az alcím sugallta keretbe. Viszont rögtön a szerzői előszóban magyarázatot kapunk erre:

„...*nyomoztam utánuk* [a képek után], *gyűjtögettem a róluk szóló adatokat, szaporodott a velük kapcsolatos levelek tömege, értelmezni próbáltam őket, amikor az lehetségesnek tűnt, gondolkodtam rajtuk és továbbmeséltem őket.*"[1]

Aćin negyvenhat rajzot gyűjtött össze, ezeknek lelőhelyét, címét, technikáját, méretét, első kiadási helyét és évét, valamint egyéb, érdeklődésre számot tartó adatát közli a könyv végén helyet kapó, *A rajzok forrásai* című fejezetben. Sőt, további kilencről is ír, az *Eltűntek a sötétségben, csak némi emléket hagyva maguk után* címet viselő utolsó fejezetben (amelyet már csak a bibliográfia és Kafka vázlatos életrajza követ).

A kép- és szövegelemzés kettősségének kibogozásához az ikonográfia Panofsky-féle meghatározásából, és annak Oscar Bätschmann által továbbgondolt lehetőségeiből indulnék ki: képtelenség pusztán a képi ábrázolásból rekonstruálni a szándékolt témát. Egy képet nem lehet lefordítani arra a szövegre, amelyre vonatkozik. Az ikonográfia csak akkor művelhető, ha az intenció szövegként hagyományozódott ránk, és a szövegből a képbe vezető mozgást ismételten végig tudjuk követni. Azonosíthatunk szövegeket és megtehetjük, hogy ezeket hozzárendeljük

---

[1] Jovica Aćin: *Šetnja po krovu.* Geopoetika, Beograd, 2007. 9. oldal. (Saját fordítás – A szerző megjegyzése.)

azokhoz a képi ábrázolásokhoz, amelyekről feltételezzük, hogy a vonatkozó szöveg volt szándékolt értelmük.[2]

A Kafka-rajzokhoz Aćin által társított szövegek különböző módon, különböző szinteken kapcsolódnak a rajzokhoz, így aztán az azokhoz nyújtott minden értelmezési kísérlet is szövegenként, szövegfajtánkként más és más.

A kötet szerkezete – valószínűleg grafikai és szöveggondozási meggondolásból egyaránt – világosan elválasztja a szövegfajtákat: a fölkutatott rajzokhoz Aćin háromféle szöveget társít, és ezeket a korpuszokat világosan, grafikailag is jelzi, és ezt meg is magyarázza a kötet előszavában: „*Az írott szöveg, amely, ha volt ilyen, a rajzzal egy oldalon volt, gyakran a rajz részeként az eredetiben is,* ***sötétebb, kurziválthird betűkkel*** *van szedve, és azok a szövegek követik, amelyek Kafka irodalmi szövegeiből és levelezéséből származnak. Egyébként az összes szöveg, amelyet a fölhasznált irodalom és végtelen olvasmányaim alapján válogattam, az én fordításomban jelenik meg, ezzel elkerülendő a különböző hazai forrásból származó szövegek egyenetlenségét (néhány szöveg, nem is kevés, itt jelenik meg először szerb nyelven). Az én jegyzeteimet, amelyek akkor keletkeztek, amikor ezt megengedtem magamnak – és ez ritkán esett meg, hisz volt olyan, hogy teljesen elnémultam –, láthatóan elkülönítettem az eredeti és a kísérő szövegektől egy vízszintes vonallal.*"[3]

Roland Barthes 1966-ban meghirdetett elbeszéléselméleti paradigmájában együtt szerepelnek a kultúra legkülönfélébb narratívái: „a történetet hordozhatja az artikulált, szóbeli vagy írott nyelv, a rögzített vagy mozgó kép, a gesztus, s végül ezeknek a szubsztanciáknak rendezett együttese."[4] Látni fogjuk majd, hogy Aćin szerint a kép is, a szöveg is, sőt mindaz, ami ott lehetne a képen, amit asszociatív módon látok a képen, egyaránt hordozza a történetet.

Az imént idézett Panofsky-féle meghatározása a kép–szöveg kapcsolatnak az itt felsorolt szövegfajták esetében háromféle, más és más kapcsolatot föltételez:

1. Az Aćin által eredetinek vagy (a *rajzolt*tal szemben) *írott*nak nevezett szövegnek teljesen egyértelmű, Kafka által is szándékolt a kapcsolata az adott rajzzal.

2. A szerző által kísérőszövegeknek nevezett, többnyire a levelezésből, de alkalmanként Kafka irodalmi munkásságából származó szövegrészletek már távolabb állnak a rajzoktól, csak Aćin meglátása szerint illenek éppen az adott rajzhoz.

3. És végül a szerző saját jegyzetei, amelyek hol konkrét képelemzések, hol pedig esszészerű szerzői szövegek, és lazán kapcsolódnak egy-egy motívumhoz, amelyet a szerző fölbukkanni látott a rajzon vagy az azt kísérő kétféle szöveg egyikében.

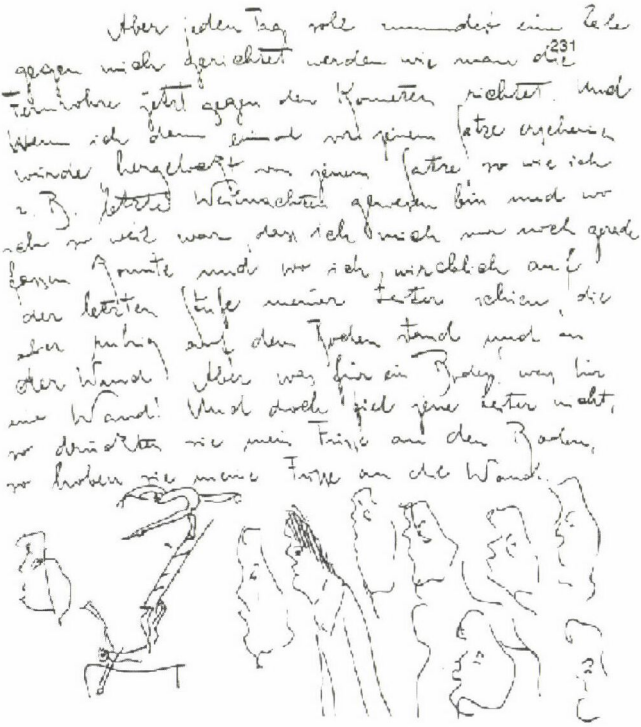
Az elsőre, tehát a rajzzal egy oldalon, szoros szimbiózisban szereplő szövegre a következő oldalt hoznám föl példának:

---

[2] Oscar Bätschmann: *Bevezetés a művészettörténeti hermeneutikába*. Fordította Bacsó Béla és Rényi András. Corvina, Budapest, 1998. A 24. oldaltól végig. (A Panofsky-idézetek eredetije: Erwin Panofsky: *A képzőművészeti alkotások leírásának és tartalomértelmezésének problémájához* [1932]. In *A jelentés a vizuális művészetben*. Fordította Tellér Gyula. Budapest, 1984.)

[3] Jovica Aćin: i. m. 10.

[4] Thomka Beáta: *Képi időszerkezetek*. In *Narratívák 1*. Kijárat, Budapest, 1998.



A kép lelőhelyéről Aćintól ennyit tudunk meg: „***Japán mutatványosok.*** *Kafka szerinti cím* (Japanische Gaukler), *noha, a rajz alapján, inkább akrobatákról van szó (és ilyen címet ad a rajznak, Kafka naplójegyzeteinek angol és francia fordítása alapján Sudaka-Bénazéraf is,* Le régard de Franz Kafka, *84.), vagy akrobatikus előadókról. De, kérdem én, vajon az akrobatika nem egy fajtája a szemfényvesztésnek, a varázslatnak, a bűvészetnek? Technika: tinta, fekete. Mérete (csak a rajzé): 18,5 × 7,5. Forrás és keltezés: Kafka jegyzeteinek* quarto *formájú első füzete, ahol a »japán mutatványosokról« ír; valószínűleg saját tapasztalat alapján, mert éppen ezekben a napokban lépett föl Prágában a japán* Mitsutas *csoport, innen származik a keltezés is, mely 1909 novemberére tehető. Az eredeti helye: a KBod AI,1 kazettában, a Bodleian Könyvtárban. Első megjelenése az úgynevezett* Naplók *német kiadásában* (Tagebücher, *15.*)."[5]

A kapcsolódó Kafka-szövegek itt egyértelműen, a szerző szándéka szerint is a rajzhoz tartoznak. Vagy a rajz tartozik a szöveghez? Illusztrálja azt? Továbbírja? Az Aćin által is említett Jacqueline Sudaka-Bénazéraf így ír erről a Kafka-kéziratlapról: „*Az író keze az ihletet kereső művész metaforáját, az artistát rajzolva menekült, elhagyva a folyóírás vízszintes irányát, a betű és az írás börtönét, hogy a lap üres részét tele-*

[5] Jovica Aćin: i. m. 200–201.

rajzolva elérje a szabadság terét. Irányt vált, ellentétes, függőleges mozgást vezet be. Az ellentétes, vízszintes mozgás teremti meg az írás és a rajz egységét."[6]

Vajon nem ez a rajzok elemzésének egyik első, megfelelő lépése? Hogy nem külön-külön vizsgáljuk a szöveget és a rajzot (kapcsolódási pontokat, ikonokat keresve), hanem a kéziratoldalt, írásostul-rajzostul egyetlen alkotásnak tekintjük, mint ahogyan az is, hiszen ugyanaz a kéz vetette őket papírra, ugyanazzal a lendülettel – és vajon ki a megmondhatója, hogy Kafkának melyik az ihletettebb, művészibb megnyilvánulása? Befolyásolhatja-e a véleményünket az, hogy a Kafka-szövegek, legyen szó akár rövid jegyzetekről vagy levelekről, egyértelműen az irodalmi kánon részei, a rajzairól viszont ugyanez nem mondható el?

Aćin a következő szöveget csatolja, sajátjaként, a fenti Kafka-kéziratlaphoz:

Akrobatika

Még akkor is, amikor nincs tudatában annak, hogy nézik, hogy a tömeg itt van, a közelben, alatta, vagy oldalt, az akrobatát korlátozzák a tekintetek. Ő ezért teljességgel lemond a nézőkről, még elfelejtenie is sikerül őket, már nem észleli érdektelenségüket, de a nézők ezt nem engedik meg neki: nem tud elmenekülni tőlük, hogy fölrepüljön és elszakadjon érdektelen és könyörtelen tekintetüktől, amely lehúzza és a zuhanás felé taszítja. Nem és nem, a nézőtérről, lentről, fentről, oldalról hangtalanul azt üvöltik: a te művészeted nem csak neked szól, hanem nekünk is, hogy fölvidítson bennünket.

A talajakrobata légi akrobatává szeretne válni. De ott ragad, félúton. Ha sikerül is fölfedeznie egy menedékhelyet a magasban, egyszer arra kényszerül majd, hogy lejöjjön. Mégis, sejti, hogy minden állapot, amelyben találhatja magát, lehet fájdalmas is. Minden, ami ez után következik a művészetében, csak folytatása annak a fájdalomnak, amitől megtántorodik, még fölszállás közben is.

Ha nem akar leesni és összetörni magát, az akrobatának az egyetlen lehetősége az, hogy fölrepül. Vagy megteheti, a tökéletességig víve művészetét, hogy kitartóan ragaszkodik ehhez a hihetetlen, ég és föld közötti állapotához, már az égnek ajánlva magát, de fél lábának ujjhegyeivel még érintve a földet, amikor is a pillanatnak örökké kell tartania, hogy az akrobata meg tudjon maradni ebben az állapotban, örökké, egyetlenként, visszavonhatatlanul. Az akrobata lebeg. Két hatalmas erő, két mérhetetlen térség között fészkel, vagy inkább azok csapdájába esett. Meghajlik, újra meg újra, forog és pörög, nézzetek rá, testét összeolvasztja a levegővel, de nem tépi el az utolsó éltető hajszáleret, amely a földhöz köti. A föld szalmaszálon táplálja őt. A levegő lélegezteti. Minden alkotórésze, testisége keresi legmegfelelőbb formáját. A testénél nincs alkalmasabb temploma a benne lakozó vágynak, amelynek a természet, utolsó pillanatban, nem engedi, hogy beteljesüljön. Testisége kutat az után a mágikus mozdulat után, amely tökéletesen fog lereagálni minden fuvallatot, szellőt, erősebb szelet, tornádót, bármilyen levegőmozgást, és egyiket se fogja elmulasztani…

Az ilyen akrobatikus mozdulatok képezik az elbeszélés, az írás, a rajzolás művészetét –

---

[6] Jacqueline Sudaka-Bénazéraf: *Signe visible, signe lisible dans la page manuscrite de l'écrivain et dans le dessin d'artiste.* Image & Narrative 2001. szeptember. Magyarul: *Vizuális és olvasható jel az író kézírásában és az artista rajzában.* Fordította Bene Adrián. Lásd ebben a Literatura-számban: 45–51.

A fájdalom folytatása

Figyelmesen tanulmányozta a madarak röptét. A legapróbb részletekig. Egészen addig, amíg már majdnem ő maga is madárrá változott. Egész napokat töltött a parton, a víz fölött lebegő sirályokat bámulva. Meg-megállt a városi utcák közepén, és órákig nem mozdult, tekintetével a verebek gyors röptét kísérte, a galambok repülési ügyességét, azt az esetlen szárnysuhogtatást, amit a varjak műveltek, noha a városi vetési varjak mások, mint a dolmányos varjak. Úgy készült a fölszállásra, mint senki más. Ugyanakkor folyamatos hiányérzet kínozta.

x

Kafkánál, ismétlem, minden rajz esetében, a rajz és az írás esetében mély analógia áll fönn, de minden, amit el tudnék róla mondani, hazug lenne. Így tűnik. Kéziratoldalait csak nézni és olvasni szabad. Talán tévedek. Néha már úgy éreztem, hogy nekem is akrobatává kell válnom, hogy feltaláljam magam a sok tűnődés közepette.

Ha az akrobatika, a tetőn való séta, a művész sorsának kafkai ábrázolása, akkor az bárkinek a sorsa lehet. Mint ahogy ezen a világon mindenki lehet étvágytalan, lehet áldozat, vagy rákényszeríthetik, hogy feláldozza azt, ami számára a legdrágább, miközben az áldozat és az áldozatot bemutató szorosan együttműködik.

Létezik, úgy hiszem, Kafka szempontjából a látható és a láthatatlan analógiája. Biztos vagyok benne azonban, hogy ez lehetetlen, ugyanakkor viszont nem cáfolja meg annak jelenlétét.

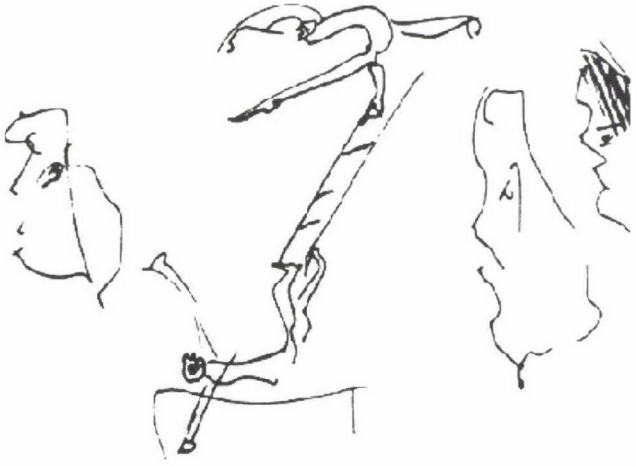
x

Nézzük csak meg ismét az akrobatát, azon a létrán, akinek a teste és a két karja két ívbe hajlik, és így az egész alakja egy fordított K-ra hasonlít. Egy fűszál a közönyös és morcos tekintetek kereszttüzében. Nincs gyökere, saját szárának közepéből nő ki.

A rajzot fokozatosan fedeztem föl. Mintha koncentrikus körök labirintusába kerültem volna. Először:



Két évvel később meglepődtem, mert megjelentek a nézők is, akik hatalmas, büntető arcukkal bekeretezik az akrobatát. Már-már nem akartam, hogy ott legyenek. De ők egész idő alatt ott voltak, ott kellett lenniük. Velük pedig az akrobatika akasztássá változott.



Sokáig nem sikerült beazonosítanom a rajzot, mígnem a közelmúltban fölfedeztem az egész kéziratoldalt. Az akrobata ívbe hajlása már érthetőbbé vált. A betűk nyomták le. Kafka egy börtöncellába zárt szemfényvesztő."[7]



Aćin úgy véli, az akrobata alakja azért lett olyan, amilyen, mert nem jutott számára több hely a szöveg alatt. Ebből következően úgy tűnik, hogy ő még mindig a szöveget helyezi előtérbe, szerinte a rajz Kafkánál csak a megmaradt tér kitöltő-

[7] Jovica Aćin: i. m. 76–79.

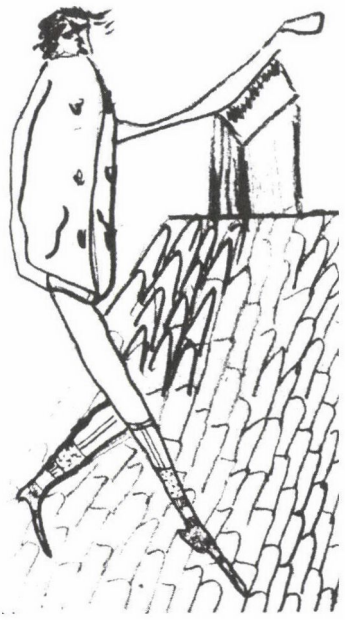
sére szolgál. Sudaka-Bénazéraf is erre a következtetésre jut, de másként fogalmaz, nem külön-külön vizsgálja az írást és a rajzot, és keresi az összefüggéseket, hanem egységként, *kéziratlapként* tekint rájuk, és azt a kérdést veti föl, *„hogy a lap mint hordozófelszín felfogható-e – az egyiptomi tekercsekhez és a kínai ideogrammákhoz hasonlóan – összetartozó és koherens egységként, amelyen az üresség teszi lehetővé a jelek felbukkanását s az összes jel kölcsönhatását, és amely nemcsak értelmet és jelentést ad az oldalnak, hanem az írónak is teremtő mintával szolgál, köldökzsinór az ihlethez egy olyan folyamatos, vég nélküli megújulásban, amely segít megszabadulni az »üres lap« nyomasztó hatásától."*[8] És tulajdonképpen ugyanarra a következtetésre jut, mint Aćin: a szöveg és a rajz *„kölcsönösen kiegészítik egymást, egyként mozgósítva a művész ihletét, érzelmeit és gondolkodását".*[9]

A Kafka-rajzokhoz kapcsolódó Aćin-esszétöredékek – kivéve azokat, amelyek ténylegesen az írás és a rajzolás kapcsolatáról szólnak – esetlegesek, túlzottan személyes meglátások. Elkalandoznak a családi legendák között, eléggé kevéssé valószínű kapcsolatokat tételezve föl például a szerző apja által gyerekkorában látott cirkusz és Kafka között. Maga a szerző is elismeri, hogy „ennek még utána kéne járni", de buzgón szövi tovább az immár bizonyosan fiktív történetet:

> *A cirkusz járt Bécsben is, ott is voltak előadásai, de hogy ez a bánáti turné előtt vagy után lehetett, annak még utána kéne járni. Innen, és ez biztos, északra indult tovább. Nincs adatunk arról, hogy Kafka látta volna ugyanezt a cirkuszt (amelyet abban az évben alapítottak, amikor ő megszületett), amelyben az apám is járt, kora gyermekkorában, és apám apja, fiatalkorában. Talán Kafka látta valamelyiket Edison filmjei közül, amelyen ennek a cirkusztársulatnak a mutatványait örökítették meg, hiszen szerette a mozit. Ennek utána lehetne járni, noha nincs közvetlen nyoma naplójegyzeteiben, legalábbis azokban nem, amelyekhez hozzájutottam.*
>
> *Noha ez a cirkusz nem pont Prágába ment, hanem Bécsben és Olmützben (Szlovákiában) léptek föl, az ifjú Kafka közvetlen közelében, Kafka biztosan tudott róla, és éppen eléggé ismerte és magába fogadta a vad, ügyes, hatalmas és szilárd Amerika jeleneteit, amelyeket ez a cirkusz odavarázsolt. Hőse, Karl Rossman egy ilyen Amerikában tűnik el. Az oklahomai végtelenül nagy színház, amelyet abban a regényében leír, sok mindenben ikerpárja Buffalo Bill cirkuszának.*

[8] Jacqueline Sudaka-Bénazéraf: i. m. 49.
[9] Uo.

A második fajta rajz–szöveg kapcsolatra, amikor a rajzokhoz Aćin ún. kísérőszövegeket társít, jó példa a könyv címét adó, 2. számú rajz, a *Séta a háztetőn.*



A rajz Aćin által közzétett adatai: ***Séta a háztetőn.*** *Az én címem. Már készen álltam rá, hogy a rajzot én is* Holdkórosnak *nevezzem, de ez a cím már túlságosan belemerül a látottak tolmácsolásába (noha még a legobjektívebb leírás is átcsúszhat az interpretációba, ezért hiábavaló a folyamatos ellenállás). Egyéb címei: Binder, Kafka összegyűjtött elbeszéléseinek kommentárjában* (Kafka-Kommentar zu sämtliche Erzählungen, München, 1975), *72. oldal:* Holdkóros; *Gandelman,* „Kafka as an Expressionist Draftsman" *című szövegében, 240. oldal:* Ember a tetőn; *Rothe, Hartmut Binder* Kafka-Handbuch II. *című gyűjteményes kötetében, 566. oldal:* Tetőn vagy utcán járó ember; *Bookhove és Marijke Van Dorst,* Einmal ein großer Zeichner, *37. oldal:* Nadrág nélküli sétáló, tetőn. *Látható a kapcsolat Kafka két elbeszélésével,* Az elrohanókkal *és a* Séta, hirtelennel. *Első megjelenése Brodnál,* Über Franz Kafka, *398. oldal.*[10]

A rajz mellett ezúttal nem szerepel eredeti szöveg, csak három, Aćin által társított elbeszéléstöredék, amelyekben ő a rajz *„úgymond pontos elbeszélésére lelt: »Előre nyújtott jobb lábamra támaszkodtam, miközben bal lábam ujjaival tartottam magam, mert – sokszor megtapasztaltam – csak ez a helyzet adott biztonságot.« – és valóban ezt mondja a rajz. Aćin a rajzhoz tartozónak véli az említett mondaton kívül Kafkának a* Séta, hirtelen *és* Az elrohanók *című rövid novelláját, különösképpen az utóbbi első be-*

[10] Jovica Aćin: i. m. 195.

kezdését: »Ha éjszaka az utcán sétálgatunk, és már messziről látjuk – mert emelkedik előttünk az út, és telihold van –, hogy egy ember szalad felénk, nem fogjuk megragadni, még ha gyengének, hitványnak látszik is, még ha valaki kiáltozva rohan is mögötte, hanem hagyjuk, hadd fusson tovább.« Valóban ez a történet, vagy történetszilánk olvasható ki a háztetőn sétáló alak mozdulatából. A telihold fénye, a kémény felett tartott bal kar mintha utat mutatna egy másiknak, aki nem látszik a képen, a láb mozdulata pedig mintha utat nyitna az elrohanó előtt, a meredek háztető pedig, mintha az előttünk emelkedő út lenne. Jovica Aćin a rajzok kontextusait kereste, s mindegyiknek meg is találta meghatározó vagy továbbmondó szövegösszefüggését Kafka elbeszéléseiben, novelláiban, naplóiban, regényeiben és leveleiben."[11]

Aćin kommentárjai itt is arra utalnak, hogy a szerző ebben az esetben is, amikor csak általa egyértelmű a rajz és a szöveg közötti kapcsolat, a rajzokat a szövegek részének tekintette, és a szövegnek csupán egy lehetséges olvasatát nyújtotta. *„Arra figyelt, hogy hol folytatódik a rajz a szövegben, és fordítva, arra is, hogy a szöveg miként folytatódik a rajzokon. Vagyis szerinte Kafka rajzai olvasásra valók, és éppúgy olvashatók, mint az író prózája."*[12] Ahogyan egyik kommentárjában írja: *„Attól függően, hogy mi esik jól, olvashatjuk vagy nézhetjük a leírtakat, nézhetjük vagy olvashatjuk a rajzokat. […] egyik nem fogja kizárni a másikat."*[13]

Ugyanakkor idézzük itt föl azt, hogy Kafka egyik Max Brodhoz intézett levelében tiltakozik *Az átváltozás* kiadójának szándéka ellen, hogy a könyv borítójára megrajzoltassa azt a „szörnyű férget", amivé Gregor Samsa változott. Ha vizualizáljuk a regénybeli leírást (*„Páncélszerűen kemény hátán feküdt, és ha kissé fölemelte a fejét, meglátta domború, barna, ív alakú, kemény szelvényekkel ízelt hasát, amelyen alig marad már meg végleg lecsúszni készülő paplana"*[14]), azt kell megállapítanunk, hogy igen hatásos kép lenne, Kafka valamiért mégsem akarta, hogy ez a rajz megszülessen. Mivel magyarázható ez? Talán azzal, hogy *„Kafka – Aćin többször megismételt interpretációja ellenére – nem tévesztette össze a rajzot az írással, mert ha összetéveszti őket, mindkét közlésmód önállóságát és függetlenségét kockáztatja. Vagyis, Kafka rajzai és írásai valóban egybetartoznak, egymás irányából is olvashatók, egymást kérdezik és egymásnak válaszolnak, mégis függetlenek egymástól, a maguk egyszeriségében önállóak és egészek".*[15]

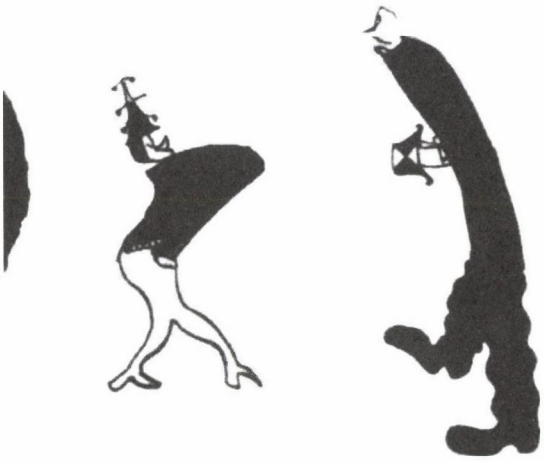
Valami olyan kapcsolatot látok inkább Kafka rajzai és szövegei között (különösen azok között, amelyek nem az ő szándéka szerint tartoznak össze ebben a könyvben), mint amikor egy művészt, egy grafikust fölkérnek egy szöveg illusztrálására, de ő nem marad meg a szó szerinti illusztrálásnál, hanem önálló képeket alkot, átszűrve magán a szöveg írójának egész művészetét, saját világot alkotva. Így, ilyen párhuzamban állnak egymással és tartoznak eltéphetetlenül egybe

---

[11] Bányai János: *Franz Kafka rajzai.* Híd (Újvidék) 2007. október.
[12] I. m.
[13] Jovica Aćin: i. m. 51.
[14] Franz Kafka: *Az átváltozás.* Fordította Györffy Miklós. In Franz Kafka: *Az éhezőművész.* Szépirodalmi, Budapest, 1989. 129.
[15] Bányai János: i. m.

Kafka szövegei és rajzai, amelyeket Aćin ebben a könyvben úgymond önkényesen társított egymással.

A harmadik típusú szöveg–rajz kapcsolatra, amikor Aćin saját szerzői szövegei szerepelnek egy-egy Kafka-rajz mellett, a *Kérvényező és a nemes mecénás* címűt hoznám föl példának:



E mellé a kép mellé Aćin a következő szöveget írja:

A bársony nyalogatása

Nem értem, hogy sokaknak miért tűnik erkölcstelennek a bársony nyalogatása. Ha azt mondom, bársony, mindig a legjobb minőségű szövetre gondolok, amelynek szövése sűrű, és hosszú csíkok bordázzák. A bordák lehetnek szélesebbek és mélyebbek, de apróbbak és sekélyebbek is. Én nem is ismerek más fajta bársonyt, mint ezt, amiről beszélek, de ez nem jelenti azt, hogy nem is létezik más fajta. Gyönyörűnek tartom a férfi bársonyöltönyöket, de a női szoknyákat is. Egyszerűen vonz a bársony, nem tudok neki ellenállni. Ahogy megpillantom, vagy megérzem a közelségét, már nyújtom is a nyelvemet, és egyre szaporábban szedve a levegőt, már készen is állok a nyalogatására. Az, aki viseli az általam nyalogatott bársonyt, teljesen természetesnek tartja tevékenységemet. Úgy tartja, hogy a nyalogatásommal nagyvonalúan hozzájárulok a bársony tisztaságának megőrzéséhez. Hogy a bársony valóban tiszta legyen, hogy sugárzó és olyan tompán fényes legyen, mint amilyen csak az igazi bársony lehet, gyakran kell nyalogatni. Nem mondhatom, hogy éppen mindenki, aki bársonyt visel, tárt karokkal fogadja a nyalogatási szándékomat. Van, aki dühösen ellök magától, vagy, ha már letérdeltem, és elkezdtem nyalni a nadrágja szárát, vagy talán a szoknyája szegélyét, a térdével vagy lábfejével belém rúg. Rám mordul, mintha tényleg valami züllött dolgot cselekednék. Noha számomra is, és a bársonyt viselő jótét léleknek is teljesen világos, hogy semmi erkölcstelen nincs a nyalogatásban, sőt, mindez neki nagyon is kellemes, de ezt nem szeretné másoknak megmutatni és magának bevallani. Ha egy ilyen személy befordul a sarkon, és egy kihalt, félhomályos utcában találja magát, vagy ha egy házban vagyunk, és ő elvonul egy félreeső helyiségbe, mondjuk a mosdóba, hogy rendbe szedje magát, akkor jelentőségteljesen rám néz,

néha még észrevétlen, de egyértelmű jelet is ad. Ilyenkor én is, lopva, utána indulok, és így az én, idegen szemek elől rejtett nyalogatásom úgymond része lesz eme jeles, ám szégyenlős lélek toalettjének. A szívem megtelik örömmel, hogy a szolgálatára állhattam, de még inkább amiatt, hogy alkalmam nyílt a nyalásra. Hálám az egeket ostromolja. Nincs szükségem semmi másra a nyaláson kívül. Megtehetem, hogy se nem eszem, se nem iszom egész álló nap, de egy pillanatot se bírok ki a bársony nyalogatása nélkül. Néhanapján arra támad kedvem, hogy egy kevés vakolatot vakarjak le egy falról, és azt elfogyasszam, de mégse teszem, mert a nyalás mindig első helyen marad. Ván, aki füvet szeret legelni, vagy különböző magokat csipeget, vagy vért szív, én pedig a bársonyt szeretem nyalni, ez van. A béke pillanataiban, amikor már eleget nyaltam aznap, de ez csak ritkán fordul elő, mert vágyam olthatatlan, gondolkodni szoktam. És mindig ugyanarra a következtetésre jutok. Nyalásra születtem, ezért élek.[16]

Ez az abszurd, Kafkát idéző, Kafka világából merítő, abból ihletődő szöveg talán leginkább arról szól, hogy Aćin *„egy percre sem áltatta magát abban, hogy érti Kafka rajzait, hogy Kafka művészetének nyomába léphetett, ellenkezőleg, arra tett kísérletet, hogy önmagát, saját álmait és gondolatait, emlékeit és tapasztalatait ismerje fel és ismerje meg Kafka világának kontextusában".*[17]

Milyen az a Kafka, akit itt Aćin megteremt a szerb olvasónak? Továbbgondoltabb, árnyaltabb? Annyi biztos, hogy a szerb nyelvű Kafka-recepció egy megkerülhetetlen művel gazdagodott, ezentúl nem lehet Kafka naplóit-leveleit rajzok nélküli kiadásban megjelentetni. Aćin munkája túlmutat a katalogizálás szükségszerű tényén, de kommentárjai inkább az esszé, mint a kép- és szövegelemzés felé hajlanak. Innen már csak egy lépés lenne az, amit Sudaka-Bénazéraf követendő iránynak tart a kéziratok és az írók rajzainak publikálásában: a rajzokat és az íráshoz való viszonyukat szemiotikai szempontok alapján kell tanulmányozni. A rajzok célja Sudaka-Bénazéraf szerint *„nem a való megismétlése, hanem annak »láttatása«".*[18] Ennek alátámasztására Valéryt idézi: *„Az emberek többsége sokkal gyakrabban lát az eszével, mint a szemével. Színfoltok helyett fogalmakkal találkoznak. Egy üvegcsillogással áttört fehér kocka a magasban számukra azonnal ház lesz:* a *Ház. Összetett eszme, elvont minőségekből… Inkább szótáruk, mint retinájuk alapján áll észlelésük…"*[19]

Aćin esszéi valahol a szótárral és a retinával való észlelés között helyezkednek el, hiszen, maga is a szó embere lévén, inkább a szavait, mint a látását használja – és ez akkor is meglátszik a hozzáállásán, amikor éppen, mint ebben a kötetében is, kirándulást tesz a képelmélet területére.

---

[16] Jovica Aćin: i. m. 41–42.
[17] Bányai János: i. m.
[18] Jacqueline Sudaka-Bénazéraf: i. m. 50.
[19] Uo.

Jacqueline Sudaka-Bénazéraf (Párizs)

VIZUÁLIS ÉS OLVASHATÓ JEL AZ ÍRÓ KÉZÍRÁSÁBAN ÉS AZ ARTISTA RAJZÁBAN

A latin *pagina* (oldal) szó eredetének vizsgálata az emeletes szőlőlugast idézi fel. A *pagus* (falu) jelentése sem esik messze ettől, hiszen a barázdák szegélyére utal. A latin *pangere* ('megszerkeszt, költ, megénekel') ige eredetileg a leszúrás, egyengetés, határkijelölés aktusát jelentette. Az oldalt is hármas jel, a mértani szerveződés, az ismétlődés és a határ szabályozza. A káosz ellentéte, az értelem kivirágoztatására rendeltetett kert vagy mező, amely a szabályos barázdák által kirajzolt szántóföldhöz hasonlóan teret biztosít a termelésnek, a művelésnek/műveltségnek *(culture)*. Ugyanígy Kínában is a megművelt földnek feleltetik meg az oldalt.

Az oldal, mint a kultúra helye, a művelt földhöz hasonlóan, külön tér: határai hiányt kerítenek körül, hogy láthatóvá tegyenek egy lehetséges megmutatkozást. Ebből adódik egy másik párhuzam, a templommal *(temenos)*, amely az emberkéz és az eke által kijelölt és körülhatárolt, világtól elváló hely, ahol összeér a látható és a láthatatlan; a lap felület, amelyen belül a jelek egy kettős (földrajzi és szellemi) értelem vonzásában hirtelen rendszerré alakulnak, írássá válnak. A lapot Kínában is a világ kicsinyített másának tekintik.[1]

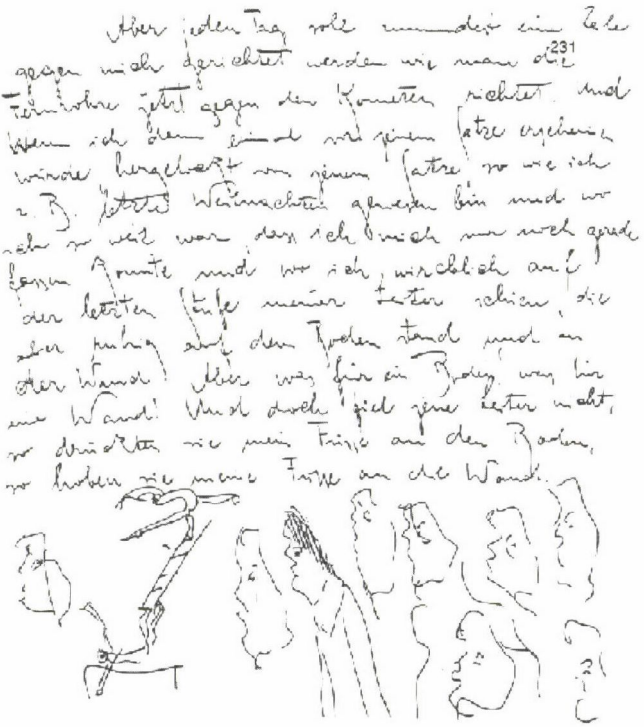
Amíg a nyomtatott könyvoldal kötött utat követ, egyenes vonalban, mértani módon, tökéletesen illeszkedve egy derékszögű négyszöghöz, felülről lefelé és balról jobbra haladva, addig a kéziratlap az írás kézzel rótt egyenesén kívül is számos látható jelet nyújt a tekintetnek: törlések, felismerhetetlen irkafirkák, formátlan, esetleges vagy éppen funkcionális jelek, amelyek kitérnek az értelem és az írás végcélja elől az írói munka csatamezején. A kézirat másfajta, apró, bensőséges vonásokat és nyomokat őrző szövetet tár a szem elé, mely az oldalon dolgozó írás műhelyére jellemző. Ez, az író lapját oly gyakran szegélyező vizuális jel, melynek formáját sem az értelem, sem a képzelet nem tudja azonosítani, lehet rajz vagy vázlat, kroki, skicc.

Franz Kafka *Naplójának* egyik lapja megalkotásának apóriáját ábrázolja, olyan rajzzal térítve el a gondolatot, amely a lapon elfoglalt helye révén tiltakozik a szö-

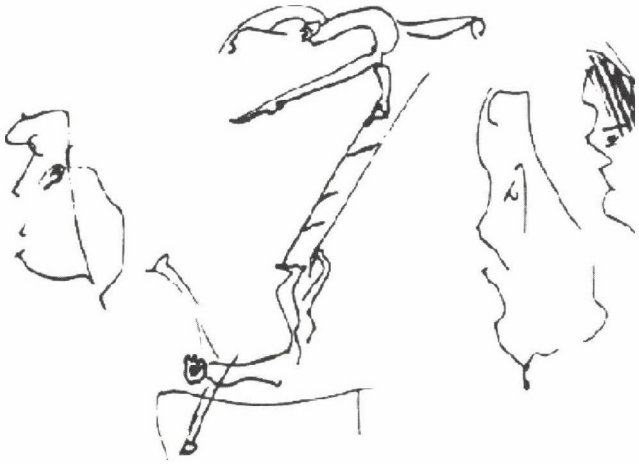
---

[1] *L'aventure des écritures: La page*. BNF, Paris, 1999.

veget körülhatároló térbeli korlátok ellen, az egész lap és maga a társadalmi rend ellen. Az *Akrobaták* rajza vizuális teret nyit meg a lapon, túlhaladja és áthágja az írás linearitását. Az egyensúlyozó akrobata, úgy tűnik, meghajlik az írás vonala alatt, amely így mennyezetet, korlátot alkot, eközben az alak repülést idéző gesztusai a szöveg sorain túllépő szabadságvágyat fejeznek ki. Jobb oldalon helyezkednek el az elnagyolt vonásokkal, s csupán az arcukkal ábrázolt nézők, vég nélkül ismételve az arcuk formátlanságával jelzett butaságot, és újabb, függőleges határvonalat képezve a művész kibontakozásával szemben. Az író itt a kimondott szóról hirtelen a láttatásra vált, egyszerre célozva meg a látást és a gondolkodást, ám anélkül, hogy ábrázolni, vagy még kevésbé illusztrálni akarná a képpel a leírtakat. A mondandó másként fejeződik ki itt, mint a szövegben. A rajz nem az írás tárgyát illusztrálja. „Mást" jelent.



Az író keze az ihletet kereső művész metaforáját, az artistát rajzolva menekült,[2] elhagyva a folyóírás vízszintes irányát, a betű és az írás börtönét, hogy a lap üres részét telerajzolva elérje a szabadság terét. Irányt vált, ellentétes, függőleges mozgást vezet be. Az ellentétes, vízszintes mozgás teremti meg az írás és a rajz egységét. Írás közben a kéz balról jobbra halad, a rajz készítése közben jobbról balra. Tehát az írás és a rajz ellentétes mozgásoknak rendelődnek alá: a horizontalitásnak, illetve a vertikalitásnak, a linearitásnak, illetve a szóródásnak, a jobbra, illetve a balra tartó mozgásnak. A tinta és a tollvonás lebegő volta miatt hol eltűnik a betűkre jellemző merevség, hol felerősödik azok „mozgalmassága", „kifejezésteli volta". A kézirat W-jének plasztikus szépsége előkészíti az akrobata túlzottan megnyújtott felsőtestét és kikerekített karjait. Az F formája a „létrát" vetíti előre. Az arcok vonásai az írást megrontó vonásokból állnak össze (amint az megfigyelhető az oxfordi Bodleian Libraryben található Kafka-kéziratok olvasása során), hirtelen „elfolyó", az írás folyamatosságát megszakító jelekből, az értelem gyorsírási jelekre emlékeztető hírnökeiből. Mozgásiránya, átlói és árnyalatai által a rajz az írott lap ritmusát ismétli.



[2] Jean Starobinski: *Portrait de l'artriste en saltimbanque*. Critique 1969. december

A tér felosztása a rajz vonalaival szélesebb jelentésmező elérésére irányul, felbontja szöveg racionalitását, megszabadítja a narrativitástól és a bizalmaskodástól. A szöveg és a rajz közötti szoros kötelék különös módon idézi meg azt a hatást, amelyet a kínai írás ideografikus jellege gyakorol az ugyanezen az oldalon található rajzra.



„Kontrasztok, ismétlődések jelzik e két tér értelmezését. Például Csu Vej *Sziklakert banánfával* című művében a festő és költő Csu Vej e kettős függőlegességre játszik rá: a szikla és a költemény függőlegességére. Ugyanígy stílusbeli hasonlóságok fedezhetők fel bizonyos betűk és a banánlevelek vonalvezetése között."[3]

Ez esetben a rajz akár egy egyszerre freudi és kafkai hieroglif írás szerepét is játszhatná, amely a tudattalan *másik színterét* reprezentálja. Az olyan kéziratok, mint például Kafkáé, az írás folyamatosságát megtörő jelburjánzás irányába terelik a szavakat. Ugyanezeket a kérdéseket vetik fel Proust kéziratai, melyek szintén tartalmaznak rajzokat és különböző irkafirkákat.[4] Az egyik helyen a szöveget megszakítja a rajz, azután folytatódik az írás, a másik rajz befedi a teleírt lapot, de a szöveget el lehet olvasni rajta keresztül (6., 14., 74.); egy másik rajz a szöveg hátoldalán van, így vagy a színéről olvassuk a lapot és megértjük a szöveget, vagy a visszájáról, hogy lássuk a rajzot, de akad alaktalan rajz is (76.). Az ábrázolhatóság

[3] Anne-Marie Christin: *Écriture*. Encyclopedia Universalis VIII. 1993.
[4] Philippe Sollers–Alain Nave: *L'oeil de Proust, dessins d'écrivain*. Stock, Paris, 1999.

szélén táncoló, eltérő formátumú és formájú különböző irkafirkák és írások a lap határát feszegetik.

Már e két példa vizsgálata is felvet néhány kérdést. A teljességgel magánjellegű és intim, az olvashatóság minden kötelmétől mentes kéziratlap átadja magát az önkényes, rögtönzött, minden látható céltól mentes jel vad rendszertelenségének, megszabadul a nyomtatott szöveg tördelési képétől, amelynél a linearitás szinte katonás ('*acies*', [latinul csatasor]) jellegű, és stratégiai alakzattá válik. A fehérlő üresség mozgósító erővel kapcsolja össze az írás aktusa számára hozzáférhetetlen rejtett mélység láthatatlanságát és a láthatóságot.

Ahogyan az orvos számára az egész testet körülvevő bőr bizonyos tünetek alapján azt a látszatot keltheti, hogy csupán mélység nélküli felszín, miközben valójában az egész test titkai felfedésének az eszköze, akképpen az oldal is olyan áttetsző hordozófelület, amely a rajta lévő jelek révén azt a különös munkát leplezi le, amely az írót az írás idején és azon túl hajtja.

Szeretnénk jobban felfedezni az értékét e jeleknek, amelyek sokfélék lehetnek, a teljesen formátlantól a rajzig, feltárni az írói gyakorlatban betöltött szerepüket. Van-e részük az elbeszélés keletkezésében, megszüntetik-e „az üres lap" nyomasztó hatását azzal, hogy a tollat tartó kéznek lehetővé teszik a képzelet szakadatlan mozgásának követését, felkínálják-e vajon az alkotó tudattalanja számára azt a szükséges szelepet, ahonnan az ihlet rendszerébe beáramolhat a kellő játékosság?

Ráadásul a lap felszínén a különféle jelek együttesének nem lehet célja az olvasható és a látható közti azon elveszett egység helyreállítása, amelyet az ideogramma és a hieroglifa őriz. Ezt a kérdést veti fel Mallarmé az írói alany gyakorlatával kapcsolatban a *Kockadobás*ban, arra késztetve, hogy a lapot mint látható elemekből álló tárgyat a látvány egyidejűségének és a beszéd egymásutániságának kölcsönhatásaként, a lapnak a vizuális egységhez kötött egységeként, a fekete és a fehér eloszlási hatékonyságaként fogjuk fel.

Írás közben, átadva magát a racionális gondolkodásnak, az író a figuratív és nonfiguratív jelek által ennek a láthatóságnak nyit utat, felvetve a kérdést, hogy a lap mint hordozófelszín felfogható-e – az egyiptomi tekercsekhez és a kínai ideogrammákhoz hasonlóan – összetartozó és koherens egységként, amelyen az üresség teszi lehetővé a jelek felbukkanását s az összes jel kölcsönhatását, és amely nemcsak értelmet és jelentést ad az oldalnak, hanem az írónak is teremtő mintával szolgál, köldökzsinór az ihlethez egy olyan folyamatos, vég nélküli megújulásban, amely segít megszabadulni az „üres lap" nyomasztó hatásától.

Még ha mellékes is, az író rajza akkor sem tekinthető másodlagos jelentőségű írásnak. Ellenkezőleg: az írás résztvevője. A szöveget és a kéz egyenes vonalát megszakítva kérdőre vonja az oldalt, felfüggeszti a diszkurzív gondolkodást, egy csapásra fejezi ki az indulatokat, az érzelmeket. A szöveghez képest a rajz az oldalon ahhoz hasonló viszonyt teremt, mint amilyen a festmény és a hordozófelületére írott kínai kalligráfia között van: kölcsönösen kiegészítik egymást, egyként mozgósítva a művész ihletét, érzelmeit és gondolkodását.

Az elmúlt években a kéziratokról és az írók (Malraux, Valéry, Proust és mások) rajzait bemutató publikációkról sajnos elmondható, hogy szellemükben inkább

a *katalogizálás*ra, mint a rajzok és *azok íráshoz való viszonyának szemiotikai* tanulmányozására irányulnak. Az írói rajz kihívást intéz a betűíráshoz, amely a mondandót a képről és önnön látványáról lemondva fejezi ki. A rajz alapja annak a látványnak és térnek az öröme, amelyeknek a részei a hordozófelület és a nyomok.

A hieroglifa és az ideogramma gondolatához való visszatérés kapcsán talán érdemes lenne megvizsgálni huszadik századi francia (Matisse) és német (Klee) művészek, illetve elődeik (da Vinci, Poussain, Lorrain, de Cozens) rajzait. E művészek nem kerülték a rajzolást, és mégis használtak „alaktalan", képzeletbeli jeleket, amelyekben az absztrakcióra mindig hajlamos szem „motívumokat" vél felfedezni, noha azok a művész keze alól azonosíthatatlan jelekként, krikszkrakszokként, firkákként kerültek ki, céljuk pedig nem a való megismétlése, hanem „láttatása" volt. Nem az absztrakt tekintet ismeri fel őket, hanem a szem érzékeli őket anyagi nyomokként, a festő látásának, kezének, legbensőbb érzelmeinek, álmodó képességének, ceruzájának vagy tollának, a papírnak és ürességének tevékeny és eredményes találkozásaként. Joggal kapnak tehát helyet a lap üresen maradt részein, mivel strukturálják e teret, ritmust visznek bele, elosztják a fényt.

„Az emberek többsége – írja Paul Valéry – sokkal gyakrabban lát az eszével, mint a szemével. Színfoltok helyett fogalmakkal találkoznak. Egy üvegcsillogással áttört fehér kocka a magasban számukra azonnal ház lesz: *a* Ház. Összetett eszme, elvont minőségekből... Inkább szótáruk, mint retinájuk alapján áll észlelésük, a tárgyakat oly rosszul közelítik meg, látásuknak örömét és kínját oly bizonytalanul ismerik, hogy kitalálták maguknak a szép tájakat. A többit pedig figyelmen kívül hagyják."[5]

Például Matisse *Háttal álló női akt*ja:[6] függönyre rajzolt kalligrafikus jelek – ábécéskönyv egy lapja a lapban – alkotják azt a felületet, amelyből kiválik a hátulnézetben ábrázolt női test. A csípő, a jobb fenék és a bal kéz anatómiai torzításai legalább annyira csökkentik a természetességet, mint a néhány vonalból felépített test (két összetartó vonal elég a nyakhoz és a hajhoz, amelynek vonala egységbe olvad a függöny alfabetikus jeleivel és a kalligrafikus írásjelekkel).

Matisse így fogalmaz: „Nem azt akarom mondani, hogy munkám abban áll, hogy lemásolom az ablakon át nézett fát. Szóba se jön, hogy lerajzoljam a fát, amit látok... Miután azonosultam vele, teremtenem kell egy fához hasonlító tárgyat. A fa jelét. És nem a más művészeknél létezett fa jelét... például azoknál a festőknél, akik azt tanították, hogy a lombozatot 33-asok rajzolásával kell elkészíteni. Mások is kitalálták saját jelüket. Egyszerűen szólva, ők a valóságban kétezer levelet ötvennel ábrázoltak, ám ahogyan a levél jelét megsokszorozták, az megsokszorozta a néző számára is a levelet, aki így aztán kétezret lát belőlük... Olyan jeleket kell találnom, amelyek invencióm jellegéhez kapcsolódnak. Ezek így új, kifejező jelek lesznek, amelyek a közös nyelv részévé válnak, már amennyiben, amit általuk

[5] Paul Valery: *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*. Gallimard, Paris, 1957. (Bibl. de la Pléiade)
[6] *Le Maroc de Matisse*. Gallimard, Paris, 1999. 96.

mondok, másoknak is fontos. A művész jelentősége azon mérhető, hogy mennyi új jellel gazdagította művészetének kifejezéskészletét."[7]

Ez a vázlatos tanulmány kénytelen volt a vizsgálódást a művek kis csoportjára korlátozni, és ezeket ideiglenesen javasolt szempontok szerint elemezni. Az elméleti következtetések levonásának a Paris VII egyetemen működő *Centre d'Étude de l'écriture* (Íráskutató Központ) kutatási iránya szabta meg a kereteit. Remélem, kialakul egy érdeklődő csapat, amely kiállítást szervez majd a kéziratlapról és a művészrajzokról. „Az írás és a rajzolás lényegében megegyezik" – írta Paul Klee. Kutatásunknak ez lehet a kiindulópontja.

Fordította Bene Adrián
Az eredeti francia szöveggel egybevetette Z. Varga Zoltán

[7] Henri Matisse: *Écrits et propos sur l'art*. Hermann, Paris, 1972, coll. Savoir, 171.

Kila Noémi

PROUST SZEME MINDENRE KÉPES

Proust nagy művészetét lépten-nyomon átszövi egy elnyomhatatlan
és fájdalommentes érzés, a nyelv „komolytalanságának",
„szélhámosságának", hitványságának érzése.[1]

Proust művében a vizualitás kitüntetett szereppel bír, ezt hangsúlyozza többek között Mieke Bal *Irodalmi képek – avagy egy vizuális Proust-olvasat* című írása,[2] vagy a *Poétique* című folyóiratban megjelent *A fenomenológus Proust* című tanulmány is, melynek szerzője Marten van Buuren.[3] A kép és a képzelet szerepéről Chaudier így ír: *„Ebben áll a képzelet varázsa: ahhoz, hogy visszakanyarodhassunk a valóságoshoz, a képi közvetítés útját nem kerülhetjük el […]. Swann ugyanis nem elégszik meg a kép puszta elképzelésével, hanem ő hozza létre. Szenvedélye a kitörés hirtelenségéhez hasonlít: Odette-et kiszakítja köreiből, és Botticelli képi világába helyezi át."*[4] Proust esetében a képiséggel kapcsolatos kérdéskör további elemekkel is gazdagszik, hiszen *Az eltűnt idő nyomában* túlmutat magán a szövegtesten és Proust skicceivel kiegészülve összetettebb jelentést kap. Philippe Sollers 1999-ben *L'œil de Proust – Les dessins de Marcel Proust (Proust szeme – Marcel Proust rajzai)* címmel gyűjtötte össze Proust rajzainak legjavát, melyek egyrészt a kéziratok lapjain és a regénytervekhez használt jegyzetfüzetekben, másrészt a Reynaldo Hahn zeneszerzőhöz címzett leveleken szerepelnek.[5] A 193 levél és mintegy 100 rajz Hahn halála után unokanővére, Marie Nordlinger tulajdonába került. A Nordlinger-gyűjteménybe tartozó mikrofilmeket ma az Illinois-i Egyetem (Egyesült Államok) Kolb–Proust Archívumában őrzik, a leveleket és rajzokat azonban 1958-ban eladták. Egy részük ma magángyűjteményekben található (Jean de Lanssade, Pierre és Franca Belfond), másik részüket pedig intézményi keretek között őrzik (például a Harvard Egyetem

---

[1] Stéphane Chaudier: *Les puissances de l'imagination dans* Un amour de Swann *de Proust.* In E. Chaudier–A. Delage–T. Hoquet–M. Macé (szerk.): *Les puissances de l'imagination.* Paris–Belin, 2006. 185–186. (A szerző fordítása)

[2] Mieke Bal: *Images littéraires ou Comment lire visuellement Proust.* Presses Universitaires de Toulouse-Mirail, Toulouse–Montréal, 1997.

[3] Marten van Buuren: *Proust phénoménologue.* Poétique n° 148. 2006. november, 378–406.

[4] Chaudier: i. m. 193. (A szerző fordítása)

[5] Proust és Hahn levelezésének javát Philippe Kolb 1956-ban *Lettres à Reynaldo Hahn (Levelek Reynaldo Hahnnak)* címmel adta ki. Philippe Sollers: *L'œil de Proust – Les dessins de Marcel Proust.* Stock, Paris, 1999. 58.

Houghton Könyvtárában vagy a kölni Bibliotheca Proustiana Reiner Speckben). Néhány rajz a mai napig a Mante–Proust gyűjtemény részét képezi.[6]

Hangsúlyozni kell azonban, hogy Proust rajzai többségét nem illusztrációnak szánta, nem kívánt grafikusként fellépni. A rajzolást nem önálló művészi tevékenységként fogta fel; írás közben egyszerűen lapszéli vázlatokat készített, hogy az alkotás közben képzeletében kirajzolódó motívumokat rajzokba foglalja. A vázlat és a képzelet kapcsolatát jól példázza a következő regényrészlet: „*S azok a szerelmi emlékek, amelyeket Odette-től magával vitt, mindmegannyi vázlatok voltak, olyan »tervek«, aminőkkel a lakástervező jött hozzánk, s amelyek révén Swann elképzelhette, hogy Odette mily forró vagy szenvedélyes testtartásokban mutatkozhat most mások előtt.*"[7]

A Proustra jellemző és Gandelmann által definiált verbális karikatúra[8] tulajdonképp a vizuális karikatúrákban csúcsosodik ki, tömörül össze. Sollers a Proust-vázlatokat a következőképp jellemzi: „*A kéz szalad a papíron [...], a jelenetek és a portrék összerendeződnek, időnként pedig egy-egy alak vegyül a sorok közé, s harcol velük, belakja a lapot, kiemelkedik, kirí a sorok közül, mint holmi rovar, melyet nem lehet begyűjteni és elpusztítani. [...] Proust stílusa – melyet ilyen értelemben inkább kubistának, mint impresszionistának tekinthetünk – nem más, mint heterogén elemek, különféle látószögek összeeresztése és egymásba csúsztatása.*"[9] A heterogén elemek összefonódásán kívül kiemelhető a szóban forgó rajzok összefoglaló és groteszk jellege, az általuk működtetett szemantikai mozgékonyság, a visszatérő motívumok és az önábrázolás, valamint a többféle látásmódot kívánó rajzok szerepe is. A portrékat komplexitás jellemzi, az egészalakos emberábrázolás kapcsán pedig nem elhanyagolhatók a torz, vagy állati jegyekkel felruházott sziluettek, valamint az erotikus mozzanatok, illetve a „kevesebb néha több", a sejtetés és a sűrítés szerepe sem. A rajz a „nyelv hitványságát" hivatott elkendőzni: a képi közvetítés útján közelebb kerülhetünk a valós ábrázoláshoz.

I. Lovak, Miasszonyunk és egyéb állatságok

> Valamit elképzelni már nem a világ dolgaiban való osztozást jelenti, hanem azt, hogy az ember azokban a lehető legkülönfélébb formákban kísérti önmaga képét, melyeket az magára ölthet.[10]

Az alcím és a mottó előrevetíti a fejezet célját, mely nem más, mint hogy Proust rajzaiban az önábrázolás, az ember- és állatábrázolás formáit, valamint az erotikus és a vallásos jelképek funkcióit vizsgálja. Ezek nyilván összefüggésben állnak

---

[6] I. m. 58–59.

[7] Marcel Proust: *Az eltűnt idő nyomában I. Swann*. Fordította Gyergyai Albert. Kriterion Könyvkiadó, Bukarest, 1974. 275.

[8] Claude Gandelmann: *Proust, a karikaturista*. Fordította Ádám Anikó. Enigma 7–8. évf. 2000/2001/ 26–27. szám. 118.

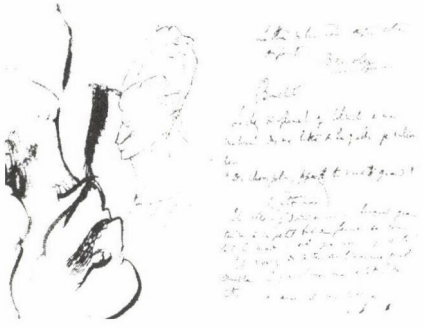
[9] Sollers: i. m. 8. (A szerző fordítása)

[10] Jean Starobinski: *L'empire de l'imaginaire*. In *L'Œil vivant. La relation critique* II. Gallimard, Paris, 1970. 189. (A szerző fordítása)

Proust életének és művének jegyeivel,[11] a cél azonban nem ezek erősítése, vagy alátámasztása, hanem a skiccekben fellelhető vallási és erotikus elemek szerepének, valamint a köztük fellelhető összefüggéseknek feltárása. Feltevésünk szerint Proust a katedrálisokra jellemző állatábrázolást, az emberi és állati együttes megjelenítését, illetve az embertípusok legkülönfélébb változatairól készített rajzait a stílusutánzat eszközén keresztül a sztereotipikus ábrázolási és kifejezési módok karikírozására használja, így űzve tréfát úgy a vallási, mint az erotikus jelképekből és utalásokból.

I. 1. Új, s új lovat...

Marcel Proust és Reynaldo Hahn viszonyával, illetve az azt illusztráló rajzokkal kapcsolatban Sollers kiemeli az irodalom határain túlmutató stílusutánzat fontosságát.[12] Az író és a zeneszerző 1894-ben találkozott először. Proust feltételezhetően 1907-ben küldte Hahnnak azt a levelet, melyen egy két férfifejet ábrázoló rajzot látunk, valószínűleg Proustot és Hahnt:[13]



[11] Lásd például Luc Fraisse: *A katedrális-mű*. Fordította Lackfi János. Enigma 7–8. évf. 2000/2001/26–27. szám. 134–138.

[12] „[A] Proust és Hahn közötti baráti, sőt szerelmi történeten kívül, melyekre ezek a rajzok reagálnak, ki kell emelni, hogy egyben Proust személyiségének egyik jellemzőjét is meghosszabbítják: a stílusutánzatra való hajlandóságot, mely nem korlátozódik az irodalom területére." (A szerző fordítása) Sollers: i. m. 59.

[13] Uo.

A jobb oldali egy lágy ceruzavonással megrajzolt, bajuszos alak, a bal oldali fejjel lefelé „lóg" és minden értelemben erősebb típus, szemöldöke és bajsza vad fekete vonásokból áll. A két alakban két közös vonás fedezhető fel: az egyik, hogy (Proust és Hahn mintájára) mindkettő bajuszos, a másik, hogy mindkettőt csak vállig látjuk. A két kroki között egy fekete, tollszerű folt tartja a kapcsolatot, mely feltételezésünk szerint Proust rajzaiban mindenképp fallikus szimbólumként értelmezendő.[14] A Proust Hahnnak címzett levelében található rajz érdekessége, hogy egy – a szerző rajzaira nagyon jellemző – ábrázolási módszert alkalmaz, melynek lényege a sejtetés. Ebben a konkrét esetben az alakok továbbgondolása könnyen a *Káma-szútra* bizonyos oldalait idézheti.

Proust kedvenc szerzőit sem kíméli a torzított ábrázolástól. Jó példa erre az a Charles Dickensről készített kroki, melynek címe: *Pickwick úr lábmelegítés közben – Renaldo Khanh-nak*.[15]



[14] Erre enged következtetni például az a rajz, melyen egy nőalak és a mögötte halványan kirajzolódó férfiarc közt szintén hasonló fekete plecsnit látunk. Lásd SOLLERS: i. m. 10.

[15] SOLLERS: i. m. 64.

Mr Pickwick teste fallikus pipaszimbólumot formáz: lábai az égnek merednek, mintegy beleérve a Napba, feje derékszöget formál törzsével. A korra jellemző magasított sarkú férficipő, illetve Pickwick feje nagyon hangsúlyos, de a sejtetés itt is győzedelmeskedik. A kép címének utolsó hányada *(Renaldo Khanh-nak)* ugyanis a pipaszár (Pickwick lába) és a pipafej (Pickwick feje) közti részre furakszik be, ahol egy fallosz körvonalait látni.

Proust Hahnnak címzett rajzai – az erotikus szimbólumok ellenpólusaként – a vallási utalásokat sem nélkülözik. Ezeket Proust főként Émile Mâle *A XIII. század vallásos művészete Franciaországban* című írásából meríti,[16] illetve másolja.[17] Hipotézisünk szerint ezekhez csupán azért fordul, hogy megkönnyítse a szexuális konnotációk és a nyelvi játékok térnyerését. Mâle a *Lelki tükör* című fejezetben a párizsi Notre Dame rózsaablakán szereplő, bűnöket szimbolizáló részleteket reprodukálja. Proust az *Exceedently fine* című rajzon ezeknek a másolatát közli, különösebb ikonográfiai változtatások nélkül.[18]



[16] A Proustot inspiráló írás eredeti címe: Émile Mâle: *L'Art religieux du XIIIe siècle en France: étude sur l'iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d'inspiration*. E. Leroux, Paris, 1898 (1. kiadás); Armand Colin, Paris, 1902 (2. kiadás).

[17] Sollers: i. m. 59.

[18] Sollers: i. m. 86.

Ezen a ponton válik fontossá a nyelvi játékok bevonása a rajzok jelentésmódosításába: Proust ugyanis oly módon karikírozza ki ezeket a rózsaablakról származó, bűnöket jelképező részleteket, hogy saját életére vonatkozó kommentárokat vagy címeket fűz hozzájuk. Ezek gyakran abban a játékos nyelvezetben íródnak, melyet Proust és Hahn bizalmas viszonyuk során használtak. Az első „reprodukció" *A Paráznaság és az Erény harca* címet viseli, mellyel kapcsolatban Mâle megjegyzi: *„A paráznaság egy kurtizán képében jelenik meg. [...] A nők győztesen védik a Szerelem Bástyáját, vagy a legyőzött szerető hódolásában részesülnek, és rózsával jutalmazzák."*[19] Proust önmagát több rajzon is Castelhahnnak nevezi, melyet – a nyelvi játékokból és a képsorozat címéből *(Exceedently fine)* kiindulva – Hahn kastélyaként értelmezhetünk. A második „reprodukció" címe: *A Kevélység és az Alázatosság harca.* Mâle magyarázata szerint a kevélység egy olyan lovag képét ölti, akit hátaslova kidob a nyeregből, és jószágával együtt az árokba hajt.[20] Proust ennek az ábrának az *Orgueil et son petit Chevalch (A kevélység és az ő pici pacikája)* címet adja, mely egyértelmű utalás egyrészt Proust és Hahn különös nyelvhasználatára, másrészt pedig egy másik Proust-rajzra, mely az önábrázolás egyik kitűnő példája. Az említett nyelvhasználatban a becézésen kívül (petit = kicsi, pici) a pösze, susogó hangok is kitüntetett szerepet kapnak: ezt jelzi a „Chevalch" a francia „cheval" (vagyis ló) pösze változata. A másik rajz, melyet az elemzett kép felidéz, *A gazda és a póni* címet viseli:[21] Proust a póni képével azonosul, a gazda pedig nem más, mint Hahn. Ezzel a két másolattal kapcsolatban Proust a „kevesebb néha több" elvét alkalmazza, hiszen az eredeti ábrákból szinte csak a tárgyak és az alakok körvonalait hagyja meg: így lesz a nőiesebb arcú kurtizánból egy meghatározhatatlan nemű, a kevélységet jelképező hosszú hajú lovagból csíkos testű, rövid hajú alak, a zabolátlan lóból pedig egy egyszerű körvonal, melyre az előbbi figura hátulról felkapaszkodik. A másolatsorozat harmadik (és egyben utolsó) darabja *A Gyávaság és az Erő harcá*t jeleníti meg. Mâle értelmezése szerint a rózsaablaknak ez a részlete egy lovagot ábrázol, aki kardját eldobva épp egy mezei nyúl elől menekül.[22] Proust a rajznak a *La lâcheté et son petit laspin (A gyávaság és az ő pici nyuszikája)* címet adja. Sollers nem véletlenül utal arra, hogy az ófranciában a *lapin* (nyúl) kifejezés megfelelője a *connin* volt, mely egyben a női nemi szervet is jelentette, illetve arra, hogy a kétélű kardot gyakorta *braquemart* néven emlegetik, mely az argóban a pénisz megfelelője.[23] Ha a rajzot a nyelvi utalások fényében értelmezzük, tulajdonképpen a férfi és a nő közötti viszony elől való menekülés képét kapjuk: a kétélű kard (a pénisz) átszúrja a nyulat (a vaginát), amely a lovag felé tart, de az elmenekül előle.

---

[19] Uo. (A szerző fordítása)
[20] I. m. 86.
[21] I. m. 47.
[22] I. m. 86.
[23] Napjainkban a 'connin' által hordozott jelentés kifejezésére inkább a 'chatte' kifejezést használják, melynek első jelentése 'nőstény macska', ám a 'connin' (nyúl, ófrancia) töve, a 'con' vulgáris nyelvhasználatban eredetileg női nemi szervet jelent.

Megállapítható, hogy Proust önmaga, a hőn szeretett Hahn és a mélyen tisztelt Dickens ábrázolásának esetében is az erotikus mozzanatok sejtetését helyezi előtérbe. A jelentésmódosulás vagy jelentéselferdítés gyakran a rajz gondolatban történő meghosszabbításának, a részletek szolid, de annál hatásosabb kiemelésének, vagy a másolt képek lecsupaszításának köszönhetően következik be.

I. 2. Esern(y)ő-férfiak és asszonyállatok

Proust felfogása szerint a szerelem nem sorolható a normális érzések közé.[24] Ahhoz, hogy az ember egy nőbe szerelmes legyen, el kell rontania őt, az őrült képzelet világába kell rejtenie, mert – legyen szó homoszexualitásról vagy heteroszexualitásról – csak az lehet elbűvölő, ami nem emberi.[25] Chaudier a *Swann szerelme* című fejezet kapcsán megállapítja, hogy Swann tulajdonképp nem kívánja Odette-et: csak akkor válik számára kívánatossá, amikor egy Botticellire jellemző ábrázolásban képzeli el. Képzelete vagy szépítést végez, vagy torzítás útján túlozza el az eredeti képet.[26]

A következőkben Proust nőábrázolásának jellemzőiről szólunk, mely a szerző életére való utalások helyett inkább az életművel hozható szorosabb kapcsolatba és melyre – az önábrázoláshoz hasonlóan – jellemző, hogy egyazon szereplőt, vagy alakot többféle, egymást gyakran kiegészítő vagy felülmúló ábrázolásban láthatunk. A *Nő esernyővel* című képeket, illetve az állati jegyekkel felruházott és férfias nőalakokat vizsgáljuk, előbbieket gyakoriságuk, utóbbiakat pedig jellegzetességük miatt.

Ami az esernyővel ábrázolt nőalakokat illeti, Proust azok vázlatait főleg az Odette-re, Mariára, Solange-ra és Hélène-re utaló szövegvázlatok mellé helyezi. Magában a regényciklusban az esernyő motívuma Swann-nal kapcsolatban jelenik meg: *„S amikor egyszer, vacsora közben, anyám beszámolt, mint minden este, délutáni útjairól, csak ezzel a pár szavával: »Képzeljétek, kivel találkoztam az áruház esernyő-osztályán: Swann-nal«, beszédének számomra oly terméketlen talajából egyszerre titkos virágot fakasztott."*[27] Odette, a későbbi Swann-né ábrázolását nyomon követhetjük például a *Swann szerelme* és a *Bimbózó lányok árnyékában* jegyzeteiben talált rajzok alapján:[28]

---

[24] Chaudier: i. m. 170.

[25] Uo.

[26] Duval a prousti torzításokat vizsgáló tanulmányában Verdurinné állkinövését diegetikus rendellenességként, a mű vezérfonalaként definiálja. Vö. Sophie Duval: *Un petit pan d'humour proustien – Défiguration, originalité et harmonie cosmique*. Poétique nº 157. 2009. február, 20. – Chaudier: i. m. 159.

[27] Proust: i. m. 408–409.

[28] Sollers: i. m. 112–113.



A bal oldali, szinte vázlatszerű rajzon a női szoknya hátsó része és a nyitás közben ábrázolt esernyő képe a leghangsúlyosabb, legkidolgozottabb, a többi részt csak egy-egy vonal jelzi. A jobb oldali skicc – mely valószínűleg szintén Odette-et ábrázolja – már sokkal kidolgozottabb: az alakot hattyúnyak és darázsderék jellemzi, fejére a szerző kalapot is álmodott.[29] A hangsúly azonban szintén a szoknya hátsó részén és az esernyőn van. A szöveg és a kép között oly módon jön létre az átfedés, hogy a szoknya uszálya a szöveg sorai közé türemkedik, az esernyő pedig egy vastag kardot, falloszt idéz és – a kezeket „helyettesítendő" – Odette melléből „nő ki". Fontos kiemelni a kalapra biggyesztett fekete folt jelentőségét is, mely több Proust-rajzon is a fallikus jelképre utaló elemként szerepel. Érdekes párhuzam rajzolódik ki a szóban forgó szöveghely és a rajz között, mivel mindkettő az összeolvadás aktusát jeleníti meg: míg a szövegben a narrátor Swann-né lakásába „lép",[30] a kroki mintegy beleolvad a szövegbe. A rajzzal kapcsolatban beszélhetünk egyfajta ellentétes irányú mozgásról is: az irányokat tekintve a rajz „hátat fordít" a szövegnek, mintegy kilép belőle, a szöveg és a rajz által létrehozott kép egészét tekintve viszont beleolvad.

[29] Gandelmann szerint a hosszú, megfeszített nyak a Guermantes-ok madár-eredetére utal. Lásd GANDELMANN: i. m. 123.

[30] SOLLERS: i. m. 113.



A következő nőalak tüzetesebb vizsgálata során kiderül, hogy Odette tulajdonképp prototípusként szolgál a többi nőfigura ábrázolásához.[31] A *Bimbózó lányok árnyékában* című fejezethez készített jegyzetekben a narrátor Mariával, Solange-zsal és Hélène-nel kapcsolatban érzett érzelemingadozásainak leírása mellett található az a rajz, melyet egyrészt komplexitása, másrészt a Gandelmann által is emlegetett „nő-férfi" alakok vonásai jellemeznek.[32] A rajz összetettsége több ponton is megmutatkozik: fontos például az esernyő kidolgozottsága, valamint a fej rendkívüli díszítése. Nem egy egyszerű vázlatról, és nem is egy tipikus női fejformáról van ugyanis szó, hanem egy egész pici, göndör hajjal borított fej egészül ki egy magas fátyol képével, melyből az orr vonaláig tartó, hegyes sascsőr nő ki. A többi hasonló Proust-kép alapján megállapítható, hogy két fontos motívum keveredik ebben a képben: az esernyő, mint a szerető jelképe, illetve a sascsőr, mint a homoszexualitás vagy mint a Guermantes család jelképe.[33] A kép hármas tagolása tovább árnyalja a lehetséges jelentéseket: az alak felső harmadán jelenik meg a sascsőr és a menyasszonyi fátyol kettőssége, középső harmadán a derék és az esernyő csücskének érintkezése, alsó harmadában pedig a fátyol meghosszabbítása és kicsúcsosodása. Ez a tagolás, valamint a felsorolt jegyek abszolút maszkulin jelleget kölcsönöznek a skiccnek, így tagadva a cím *(Nő esernyővel)* jelentését.

---

[31] Sollers: i. m. 121.

[32] Gandelmann: i. m. 123.

[33] Gandelmann konkrét szöveghelyet idéz annak alátámasztására, miszerint a Guermantes-ok egy csodamadártól származnak: „...meggörbítve ívelt orrát kiugró kék szeme alatta, az igen vékony ajkak felett, amelyekből a nőknél, rekedtes hang tört elő, ez pedig a mesés eredetet hozta emlékezetbe, a tizenhatodik századi haszonleső genealogisták jóakaratából, amikor ezek, görög módra, a faj eredetéül [...] egy nimfa mitologikus megtermékenyítéséről regéltek egy isteni Madár által." Vö. Gandelmann: i. m. 123.



A következő rajz elemzésének célja egyrészt a vallási és erotikus jelképek témakörére való visszautalás, másrészt a következő (és egyben utolsóként tárgyalt) nőábrázolással kapcsolatos motívum előrevetítése.[34] A *Swann* című rész első fejezetében *(Combray)* található szöveghely mellett egy erőteljesen heterogén elemekből összeállított képet látunk. A kroki négy fő eleme a következő: egy halvány, katedrálisablakot idéző forma; egy ormótlan, libbenő ruhájú „nő-férfi"; egy pici kakastaréjos alak, valamint egy afrofrizurás „deszka". A háttérben halványan kirajzolódó katedrálisablak sejteti, hogy a jelenet egy templomban vagy annak környékén játszódik. Az ábrázolt nőalakban egyedül a szoknyalibbenés nőies: ormótlansága, kiszínezett, markáns orra (az orr tipikusan maszkulin elem Proustnál), valamint a belőle kinövő fallikus fekete folt csorbít nőiességén. Ez a rajz a *Swann* című fejezet következő leírását idézi: *„Csalódott. Egyszer, pár héttel később, mégis meg kellett látnia. Álmában volt, egy álom félhomályában. […] Azt hitte, hogy a homály miatt senki sem fogja észrevenni, de Verdurinné sokáig és csodálkozva nézett rá, miközben az arca megnyúlt, orra egészen hosszú lett, sőt, hatalmas bajuszt is kapott."*[35] Valamifajta eltorzulás vagy kinövés jellemzi a rajzon szereplő mindhárom alakot. A kakasfejű alak hátsó része egybeolvad az ormótlan „nő-férfi" vonalaival, a kart jelző vonalkák pedig az afrofrizurás forma hátát érik. A kikarikírozott alakok által formált együttes akár a *Templomi orgia* címet is viselhetné… Visszakanyarodtunk tehát a vallási jelek és jelképek karikatúrájának kérdéséhez, ám ez a rajz egyben visszautal az állati jegyekkel felruházott emberábrázolásra, valamint előrevetíti az „asszonyállat", vagy „állatasszony" képét öltő alakok vizsgálatát is.

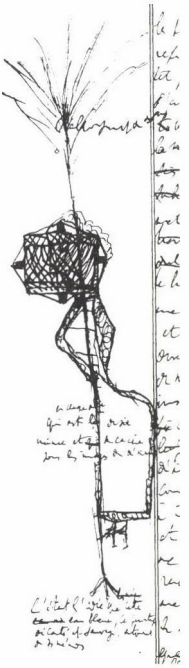
[34] Sollers: i. m. 103.
[35] Proust: i. m. 374–375.

A prousti képzelőerő olykor a társadalomrajzzal felváltva jelenik meg, és ezt a szövegben az állati metaforák jelzik, melyek „kerülő úton" a torzulás pontos képét hozzák létre.[36] Sollers szerint Proust műveiben a lelki fogyatékosság büntetését mindig egy állati metafora jelzi, melynek következtében az emberi lény töredékké, ronccsá, azaz puszta *demonstrációvá* válik.[37] A féltékenység mint lelki fogyatékosság például a következő képben jelenik meg: *„Féltékenysége, mint egy polip, amely egy első, aztán egy második, aztán egy harmadik támasztékot talál, szilárdan hozzákapcsolódott ehhez az ötórai időponthoz, azután egy másikhoz, azután egy harmadikhoz."*[38] A Proust-rajzok közt megjelenő Meluzina[39] minden bizonnyal Gilberte alakját idézi: *„Gilberte-nek a pupillája akkor mozgott ilyen módon, amikor egy leckére ment, vagy haza kellett sietnie az órájára, míg Odette szeme valaha akkor húzódott így össze, ha félt, hogy felfedezhetik egyik szeretője látogatását, vagy ha nagyon sietett valamelyik találkájára. Swann és Swann-né természete így hullámzott, áradt és keveredett egymásba ennek a Meluzinának a testében."*[40]



[36] Chaudier: i. m. 183.
[37] Sollers Guermantes hercegnő példáját hozza, aki mindenféle újdonság betegévé válik, és madárból hallá változik. Vö. Sollers: i. m. 23–24.
[38] Proust: i. m. 282.
[39] Sollers: i. m. 127.
[40] Marcel Proust: *Az eltűnt idő nyomában II. Bimbózó lányok árnyékában.* Fordította Gyergyai Albert. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1983. 163–164.

Mind a szövegben, mind a rajzokban a vízi lények mellett főleg a „légi akrobaták" kapnak nagy szerepet: egyes nőalakok pillangókkal (Maria), mások madárformákkal (Odette) kiegészülve láthatók. A konkrét állatábrázolással szemben az állati jegyet csak sejtető rajz érzékelteti leginkább a Proustra jellemző egymásratolódást.[41] A szöveghelyek, melyek mellett egy tipikus prousti nőalak található a *Szodoma és Gomorra* című rész két pillanatát idézik: egyrészt Putbus bárónő indulását Velencébe, másrészt egy álmot Velencéről és a szobalányról. A figura tipikus jegyei a következők: erőteljes mellrész, darázsderék, kibillentett hátsó. Ezek az elemek azonban takarásban vannak, mintha csak egy kiszínezendő, kidíszítendő sémaként szolgálnának. Ahogyan Swann számára Odette önmagában nem kívánatos,[42] úgy ez a nőalak is „fel van díszítve". A díszítőelemek érdekessége, hogy egymásra vannak rajzolva, tolva: az alakot félbevágja egy pálmaszerű, tyúklábforma gyökerű növény, a hölgy fején egy mentőöv és egy madárkalitka keresztezését formáló ábra helyezkedik el (jobbra):[43]



A madármotívum nem csak a Guermantes-ok eredetével kapcsolatban válik fontossá, hanem több női szereplő kapcsán is erős szimbolikával bír. Vinteuil kisasszony esetében az azonos neműek iránti vonzalmat jelképezi: *„Fekete ruhadereka kivágásában Vinteuil kisasszony egy csókot érzett; felkiáltott, kicsúszott barátnője öleléséből, amire úgy üldözték egymást, ugrándozva és röpködve széles ruhaujjaikkal, mintha csak csipogó és kodácsoló szerelmes madarak lennének."*[44] Verdurinnével kapcsolatban a madárkép az önelégültséghez köthető: *„Verdurinné azonnal egy kis kiáltást hallatott, lehunyta mindkét madárszemét […]. Így ült hát Verdurinné mindig, magasan a kakasülőjén, valósággal kábultan híveinek jókedvétől."*[45] A Guermantes-ok madár-eredetéből kiindulva összeáll a kép. A szóban forgó ábra nem más, mint a túldíszített, kalitkába zárt Guermantes nők karikatúrája, akiknek szépségét, kifinomultságát és büszkeségét egy egyszerű szobalány hitelesebben testesíti meg.[46] A stilizálás, a díszítés és a karikatúra szerepe ezen a ponton szorosan összekapcsolódik a heraldikával, melyeken a címerállatok gyakran stilizált, eltorzított formában jelennek meg és vegyítik az emberi és

[41] Sollers: i. m. 134.
[42] Chaudier: i. m. 158–159.
[43] Sollers: i. m. 134.
[44] Proust: *Az eltűnt idő nyomában I. Swann*. 162.
[45] Proust: i. m. 205.
[46] Ezt támasztja alá az *Első nyaralás Balbec-ben, fiatal lányok a tengerparton* című fejezet jegyzetei mellett talált rajz is, mely egy egyszerű, átlagos lányt idéz, aki épp a hajába túr, vagy integet. A tipikus prousti nőalakok jegyeiből (hosszú nyak, kidomborodó hátsó, állati jegyek vegyítése stb.) szinte egyedül a darázsderék érhető tetten. Vö. Sollers: i. m. 150.

az állati jegyeket: a Meluzina esetében felmerül például a szirén, mint madártestű asszony képe (megint a madár-eredet kerül előtérbe), a madárcsőr túlstilizáltsága pedig a görbe orrot, illetve a homoszexualitást idézi.

II. Portrék, alakok, alakzatok

> Az emberi arc [...] valójában olyan, mint egy keleti hitrege Istenéé,
> egy egész fürt más-más síkú s egymás mellé zsúfolt arcokból,
> melyeket sose látunk egyszerre.[47]

Miraux az irodalmi portréval kapcsolatban kiemeli, hogy *„minden betű, mely a portrét létrehozza, értelemszerűen hiányos, és a kiegészítés mozzanatát kívánja, azaz egy másik feladótól származó másik betűt, mely azt a portrét, melyet eredetileg valaki más mutatott meg, átalakítja, elhajlítja, vagy éppen elvégzi rajta az utolsó simításokat."*[48] Proust a következőképp oldja fel ezt a feszültséget: egyrészt portrévázlatai komplementer viszonyban állnak szövegeivel, másrészt sokszor maguk a rajzok is heterogén elemekből épülnek fel. A szerző így megőrzi a portré alapvetően hiányos jellegét, mely a szöveggel kiegészülve már a teljesség irányába is mutathat; ám mivel több motívumot és jelképet sűrít az ábrázolt figurákban, az arckép már eleve „elhajlított" és összetett. Miraux szerint a *„prousti portré mindig esetleges és egy adott pillanatban pontos, a jelenlétet egyszerre valósként és lehetetlenként, pillanatnyi jelenlétként és esetleges hiányként ábrázolja; hisz a felsőfokú művészet feladata, hogy az egyedülállót és a sokfélét, valamint az egyedülállóban óhatatlanul jelenlevő sokféleséget egyszerre jelenítse meg".*[49]

A Proust által a szereplők leírásában alkalmazott módszerrel kapcsolatban Miraux és Van Buuren is kiemeli a keresztezés, az egymásra csúsztatás, a heterogenitás szerepét, valamint a prezentáció és apprezentáció játékát. Miraux Albertine ábrázolásának példáján keresztül annak összetettségére hívja fel a figyelmet: *„Ebben a prousti portréban a szöveg kibontakozása az ábrázoltat, annak lehetséges változatait és apprezentációit tárja elénk; különböző tereket, testeket és idősíkokat köt össze."*[50] Van Buuren megállapítja, hogy Proust esetében a verbális sík felett a vizuális sík győzedelmeskedik: *„A narrátor hangsúlyozza az egyes negatívok közti különbséget, mivel meg van róla győződve, hogy ha valakit élete különféle szakaszaiban, vagy akár csak különféle hangulataiban »lefényképezünk«, tulajdonképpen egészen más és más személyeket kapunk."*[51] A leírásban, illetve a portrévázlatokban tetten érhető kiszámíthatatlanság motívuma Proust esetében a determinista filozófiához is érdekes módon kapcsolódik: a naturalista-determinista felfogással ellentétben Proust szerint az öröklött és egyéb transzcendens tényezők nem meghatározók, mivel az öröklött hatást mindig jellemzik az atavisztikus (régebbi generációkra emlékeztető) jegyek. Míg

---

[47] Gandelmann: i. m. 124.
[48] Jean-Philippe Miraux: *Le portrait littéraire.* Hachette, Paris, 2003. 85. (A szerző fordítása)
[49] I. m. 104. (A szerző fordítása)
[50] I. m. 106. (A szerző fordítása)
[51] Marten Van Buuren: i. m. 388.

tehát a naturalista szerzők esetében a szereplők természete és viselkedése kiszámítható, ugyanezeket a tényezőket Proust értelmezésében éppen kiszámíthatatlanságuk jellemzi.[52]

A sokféleség, a keresztezés motívuma az összetett portré-skiccek vizsgálata során kiválóan megfigyelhető. Proust ugyanis viszonyítási pontként szolgáló, kisméretű portrékkal „szórta tele" jegyzetfüzeteit. Erre jó példa egy látszólag tripla szerkezetű, de valójában csak egy, nagyon erős jelentést hordozó rajz:[53]



Először egy fejet látunk, egyik oldalán lelógó hajfürttel, szájában szivarral, melyről könnyen eszünkbe juthat a már említett fallikus jelkép, a pipa; aztán ehhez a fejhez hátulról hozzásimul egy másik, nagyon hasonló arc, mely konkrétabban is a homoszexualitás irányába viszi a képet; s végül – ha a két fejet együttesen szemléljük – észrevehetjük, hogy tulajdonképp csak a szivar rajza köti őket össze. Ebben a „portréban" kiválóan tetten érhető a sűrítés módszere, hiszen egy miniatűr rajz még kisebb részletében hatalmas kifejező erő összpontosul. Egy árnyaltabb kép érdekében érdemes azonban megvizsgálni a több portréból álló alakzatokat is. Ilyen például az a rajz, melyet a *Bimbózó lányok árnyékában* alapjául szolgáló jegyzet lapszélén találunk:[54]

[52] I. m. 401.
[53] Sollers: i. m. 154.
[54] Sollers: i. m. 109.



A narrátor találkozik Mariával, a későbbi Albertine-nel, akiben ez kavargó gondolatokat idéz elő. Amennyiben feltételezzük, hogy a jegyzet és a skicc közt összefüggés van, két dolgot állapíthatunk meg. Először is, hogy a portré Proust számára olyan nagy jelentőséggel bír, hogy (az idézett rajz esetében is) gondolatok sokaságát képes szimbolizálni. Másodszor pedig a szöveg által sejtetett jelenséget – miszerint Mariában, vagyis Albertine-ben a narrátor láttán kavargó gondolatok születnek – kiválóan testesíti meg a rajz egyik aspektusa: ennek lényege, hogy különböző női, férfi, illetve mindkét nem jegyeit viselő portrék váltják rajta egymást. Jó példa erre a bajuszos (jobb szélső), vagy a mellette kirajzolódó szakállas (sasorrú!), ám ugyanakkor kontyos hölgy portréja. Ezen felül nem mehetünk el szó nélkül a portrék által kirajzolt formák mellett sem. A bal oldali portrésereg fallikus szimbólumként mered a magasba, arcok sokasága szorul egy alakzatba. A tőle jobbra elhelyezkedő két „keverékarc" pedig vagy egy aszimmetrikus hátsó fertályt, vagy a férfi nemi szerv „tartozékait" ábrázolja, és szervesen kapcsolódik a mellette lévő „nyomorgó" portrésereghez, hiszen annak körvonala valójában a jobb szélső arcok (jelesül a szakáll és a haj) vonalában folytatódik.

A prousti portréalakzat másik jeles példája a Sollers-féle tanulmányban a *Pipázó férfi női arcokon* címet viseli:[55]

[55] Sollers: i. m. 99.



Érdekes, hogy a már idézett esettel ellentétben (Odette rajza „hátat fordít" a szövegnek, és ezzel jobb-bal irányú vektorokat rajzol ki), itt a portrésereg a szöveghez képest „a feje tetején áll". A rajz, bár közel férkőzik a szöveghez, nem képez vele szerves egységet, maga a portré-együttes pedig csupa átmenet és egybeolvadás. A „főszereplő", sasorrú, hosszú pipás férfi az első női fej kontyából nő ki és a többi fej felett helyezkedik el. A két női arc mintha ugyanazt a „képzeletbeli" modellt ábrázolná szemből és profilból. Ami ennél is érdekesebb, hogy a kép alsó sávjában, a két női fej között egy kimondottan férfiarcot formáló rajz bújik meg, a profilból ábrázolt női arcon egy önmagát idéző fejforma éle rajzolódik ki, a másik, szemből ábrázolt női arcon belül pedig az orr-rész vonalában is felbukkan még egy arcél, homlok, szem és orr. Az alakzatot valójában a pipázó férfialak fogja össze: cipőjének rajza egyben az alsó férfifej haját is formálja, teste a profilból ábrázolt női konty része, hátsója pedig a szemből ábrázolt nő arcába csap.

Új utak

Sollers megállapítja, hogy míg a Reynaldo Hahnnal folytatott levelezésben található rajzoknak lehettet némi szemléltető jellege, addig a jegyzetfüzetekben a vonalvezetés érdesebb, idegesebb, metszőbb: a rajzok a lapszélen helyezkednek el, a sorok közé gabalyodnak, vagy a lap üres zugaiban, esetleg a lap közepén láthatók.[56]

---

[56] Sollers: i. m. 94.

A hozzáférhető skiccek nagy hányada és a hozzá kapcsolódó jegyzetek, vagy regényrészletek azonban – a várakozásokkal ellentétben – nem feltétlen megfeleltethetők egymásnak: *„Bár egy adott szöveghely közelsége alapján kitalálható, hogy* Az eltűnt idő *egyik hősének [...] megjelenésére való rövid utalásról van szó, az esetek többségében a kép és a szöveg nem egyszerre jelenik meg, nem kapcsolódik egymáshoz. Tudniillik a legtöbb esetben a rajz oly módon helyezkedik el a papíron, hogy az elbeszélés szála még csak nem is sejtet illusztratív szándékot... noha gyakran találkozunk hangulatbeli hasonlóságokkal."*[57]

A Proust-rajzok paradoxona, hogy bennük a vázlatosság szemantikai gazdagsággal és komplexitással párosul. A karikatúrák, a bennük visszatérő motívumok, a torzítások és az össze- vagy egymásra csúsztatások, a női és férfi, emberi és állati jegyek, valamint a szakrális és szekuláris elemek vegyítése egyrészt egy speciális, heterogeneitásra épülő, sajátos motívumrendszert, másrészt pedig egy külön képi világot hoznak létre. A nyelv „hitványságát" jól kiegészíti a képiség, a rajz kifejező ereje. A képzelet megmozgatására Proust a legkitűnőbb technikákat alkalmazza: a sejtetést és a vegyítést. Ezek egyrészt a „hiányos" és torz rajzokban, a sűrítés és az egyszerűsítés technikájában, valamint a különböző pólusok (égi és földi, feminin és maszkulin, emberi és állati, önirónia és mások karikatúrája, díszítés és torzítás) vegyítésében érhető tetten.

[57] I. m. 95. (A szerző fordítása)

Győrei Zsolt

A SZEGÉNY KISGYERMEK PANASZAI ELSŐ (HÁROM) KIADÁSÁNAK KÖTETKOMPOZÍCIÓJA

A szegény kisgyermek panaszai kivételes helyet foglal el Kosztolányi Dezső lírai életművében. Egy 1931-es cikkében talán éppen ezért mitizálja keletkezésének körülményeit: „Egyszer, mikor Budapesten egyetemre jártam, meglátogatott édesapám, nekem kellett őt kikísérnem a hajnali vonathoz. Miután elváltam tőle a pályaudvaron, föltettem, hogy lefekszem és kialszom magamat. Álmosan bandukoltam az utcákon, melyeket még nemigen láttam ilyen szokatlanul fakó, hajnali világításban. Csodálatosnak tetszett az egész világ. Ekkor zendültek meg bennem a *Szegény kis gyermek panaszai*-nak kezdő sorai: *'Mint aki a sinek közé esett...'* Lehet, hogy azért, mert az imént síneket láttam, de lehet, hogy nem is azért. Alig vártam, hogy hazaérjek, fölrohantam a lépcsőn s otthon, az Üllői-úti diákkaszárnya udvari szobájában, egymás után firkáltam le a ciklus költeményeit, négy-ötöt aznap s két hét alatt befejeztem az egészet, úgyhogy évek múlva, a különböző kiadások során egyetlen betűt se változtathattam rajta."[1]

„Fontos vallomás ez, minden elemében az, bár alig van állítása, aminek hiteléhez ne férne kétség"[2] – állapítja meg Kiss Ferenc. Rónay László alighanem szintén erre az írásra utal: „némi fenntartással fogadhatjuk egyik később kelt önvallomásának részletét, mely szerint az ihletés egyetlen lázas föllobbanásában írta *A szegény kisgyermek panaszai*t. Valójában szinte első költői próbálkozásaitól erre a műre készülődött."[3] Állítását egyfelől Kosztolányi hasonló témájú cikkeivel és a *Négy fal között*-ből átvett versekkel igazolja, másfelől a fiatal költő akkori olvasmányélményeivel magyarázza: Francis Jammes *Gyermekkori emlékek* ciklusa, Henry Bataille

---

[1] Kosztolányi Dezső: *Hogyan születik a vers és a regény? Válasz és vallomás egy kérdésre.* In uő: *Ábécé. Kosztolányi Dezső hátrahagyott művei* V. Sajtó alá rendezte Illyés Gyula. Nyugat, é. n., 146. A kötet jegyzeteiben a cikk forrása: Pesti Hírlap Vasárnapja 1931. március 8. Érdekes megfigyelni, hogy Kosztolányi leveleiben következetlenül, hol névelősen, hol névelő nélkül említi verseskötete címét, a „kisgyermek" szót pedig hol egybe, hol külön írja.

[2] Kiss Ferenc: *Az érett Kosztolányi.* Akadémiai Kiadó, Budapest, 1979. 8. (A továbbiakban: Kiss)

[3] Rónay László: *Kosztolányi Dezső.* Gondolat Kiadó, Budapest, 1977. 46. (Nagy magyar írók) (A továbbiakban: Rónay)

A fehér szoba című szimbolista költeménye és Verhaeren *Les tendresses premieres* című verse egyaránt irányíthatta Kosztolányi figyelmét erre a századelőn igen divatos témára. A további költőket felsoroló Kiss Ferenc szinte el is marasztalja Kosztolányit: „A témákat, motívumokat elődeitől rendre elorozza: G. Rodenbachtól a szomorú unalomba merült kisvárosi vasárnap délutánokat [...] A Verlaine-nél, Laforgue-nál felsíró zongorát szinte vándormotívumként kezeli, s így van az Henri Bataille-nél, Fernan Gregh-nél, Francis Jammes-nál, s főként a Rilkénél megcsodált titokzatos jelentéssel telített tárgyakkal is. [...] S nem feszélyezik a szorosabb érintkezések sem: hogy G. Rodenbachnál szinte úgy *hal meg* a palánta, mint nála a virág, hogy előtte Corazzini, sőt Szép Ernő is szegény, meg nem értett kisgyermekként panaszkodik a felnőtt világra."[4]

Az olvasmányélmények mellett a személyes hatásokat is érdemes hangsúlyozni. Csáth Géza 1904. október 9-i leveléből arra következtethetünk, hogy nagyban hozzájárult az ötlet megszületéséhez: „Félsz, hogy elfelejtenek? Írj róla verset, gyermekem, e félelemről. Legyen a vers méla és nagyszerű tomboló, legyen kétségbeesett... de te ne légy se másik, hanem egyszerűen: DIDE, a kis Dide. A Dide – de aki a szél fújását produkálja, avagy színdarabot ír: ami nem is olyan nagy különbség. – S most, hogy felébresztettem benned az oroszlánt s piszkálom a mágnestűt, egyébről beszélek."[5] A gyermekkorának társától-tanújától érkező gondolat igen megfoghatta a fiatal költőt; másfél hónap múltán, november 20-án írja Bécsből Babitsnak azt a levelét, amelyet Rónay és Kiss is idéz: „Nem tudom, miért, de én fanatikusa lettem az eltűnt időnek. Gondolatok és hangulatok bántanak. Mindég arról álmodok, hogy gyerek vagyok, s oly érzelmeket érzek ilyenkor, amelyeket kifejezni sohasem tudok, de mindég vigaszt merítek belőlük. Félő tisztelettel meredek mindenre, ami otthonról jő; ez szent, gondolom magamban, hisz a semmiségek, melyek már elmúltak, a múlt igénytelen tárgyai és eseményei alkottak engemet, ők az én isteneim."[6]

A *Mint aki a sinek közé esett...* kezdősornak úgyszintén lehetnek más forrásai, mint amelyet a visszaemlékezés említ. Kelemen Zoltán hívja fel a figyelmet arra, hogy ebben is Csáth Géza hatását gyaníthatjuk: „Kosztolányi *A szegény kisgyermek panaszai* című kötetében több olyan motívum is található, melyeket talán szerencsétlen sorsú unokaöccse ihletett. A Budapesti Naplóban 1906. július 29-én Cs. G. aláírással jelent meg a *Szegény pesti kisgyerekek* című Csáth-publicisztika, amiben arról tudósít a szerző, hogy a fővárosban nincsenek játszókertek a kisgyermekek számára, így az utcán futkározó gyerekek könnyen áldozatául eshetnek a nagyváros növekvő és gyorsuló forgalmának. A cikk apropója egy villamos sínek közé esett kisfiú

[4] Kiss 19–20.

[5] MTAK Ms 4622/104. Autográf. Közli: Dér Zoltán: *A testvéri felelősség dokumentumai. Kísérletek Csáth Géza megmentésére.* Üzenet 1975. február–március, 172.; uő: *Ikercsillagok.* Újvidék, 1980. 140.

[6] Kosztolányi Dezső levele Babits Mihálynak. In Kosztolányi Dezső: *Levelek – Naplók.* Egybegyűjtötte, sajtó alá rendezte Réz Pál. Osiris, Budapest, 1996. 56. (A továbbiakban: *Levelek – Naplók)* A levelet mint *A szegény kisgyermek panaszai* kötet előzményét elsőként Baráth Ferenc említi *Kosztolányi Dezső* című 1938-as kismonográfiájában (Pannónia Könyvnyomda, Zalaegerszeg).

tragédiája volt."[7] Ugyanebben az évben születik *A vonat megáll* című Kosztolányi-novella, melynek főhőse, a vidéki lány öngyilkossága már a vidék–Budapest ellentéthez kapcsolja a síneken bekövetkező halált.

A megírás is bőven több időt vett igénybe, mint az 1931-es visszaemlékezésben rögzített két hét. Csáth Gézának 1909. augusztus 14-én dicsekszik ekképpen: „Néhány nagy dolgot írtam – többek közt egy összefüggő lírai-epikai elbeszélést – versekben – a gyerekkoromról – s ennek és a többinek igazán örülök",[8] de szerelmének, Lányi Heddának még 1910 áprilisában is így vall: „folytatom *A szegény kisgyermek panaszai*-t, pár nap múlva egészen befejezem."[9]

Leglátványosabban mégis akkor túloz a múltba révedő Kosztolányi, amikor arról beszél, hogy a cikluson a különböző kiadások során egyetlen betűt sem változtatott. „Közismert, hogy *A szegény kisgyermek panaszai*val aratta első átütő sikerét. Az már kevésbé, hogy utóbb mindent megtett a siker tartósítása érdekében. Az újabb kiadásokat folyamatosan bővítette (nemcsak későbbi, hanem korábbi versekkel is) [...]. Mintha *A szegény kisgyermek*et tekintette volna az egyetlen autentikus verseskötetének, és úgy próbálta megvédeni a múló idővel és a megszokással szemben, hogy újra meg újra javított-változtatott rajta"[10] – írja Veres András. A bővítés csaknem duplájára növeli a ciklus terjedelmét: a harmincnégy versből álló első kiadást Kosztolányi tizenhárom esztendő alatt másik harminc verssel gazdagította, ma hatvannégy vers alkotja *A szegény kisgyermek panaszai*nak teljes kiadásait. Jelen tanulmányban *A szegény kisgyermek panaszai*nak első (illetve a vele a főszövegben teljesen azonos második és harmadik) kiadását vizsgálom a kötetkompozíció szempontjából.

A korpusz

„Verseim jelenleg Osváthnál [!] vannak, minthogy a könyvem a Nyugattal szeretném kiadatni"[11] – írja Kosztolányi 1909 szeptemberében Babitsnak. Nem tudjuk, a *Nyugat* miért nem állt kötélnek,[12] a könyv végül Sziklai Jenő kiadásában jelenik

---

[7] Kelemen Zoltán: *Költészet „csodás kékségben"*. In uő: *Mitikus átváltozások. Multikulturalizmus a közép-európai irodalmakban*. Lazi, Szeged, 2004. 159. Az említett cikk megjelent: Szajbély Mihály (szerk.): Csáth Géza: *Rejtelmek labirintusában*. Magvető, Budapest, 1995. 397–399.

[8] *Levelek – Naplók*. 191. Kiss Ferenc *Az érett Kosztolányi* című könyvében, alighanem e levél alapján, az 1931-es visszaemlékezést még egy mondatában találja pontatlannak: „1909 augusztusában–szeptemberében, mikor szóban forgó művét írta, már rég nem volt egyetemista." Csakhogy Kosztolányi a visszaemlékezésben egyáltalán nem köti az 1909-es dátumhoz az elmondottakat, azok akár vonatkoztathatók lehetnek egyetemista éveire – ez viszont ugyancsak a ciklus két hét alatti elkészültének mítoszát cáfolja. (Vö. Kiss 8.)

[9] *Levelek – Naplók*. 205.

[10] Veres András: *Kosztolányi Nyugatja és a Nyugat Kosztolányija*. In Angyalosi Gergely– E. Csorba Csilla–Kulcsár Szabó Ernő–Tverdota György (szerk.): *Nyugat népe. Tanulmányok a Nyugatról és koráról*. PIM, Budapest, 2009. 91–92.

[11] *Levelek – Naplók*. 193. Réz Pál a levél datálásánál a szeptember 4-ét valószínűsíti.

[12] Fenyő Miksa 1910. június 14-én Hatvany Lajoshoz írt levele, noha név szerint nem említi Kosztolányit, derít némi fényt erre a kérdésre. Fenyő szerint a Nyugatnak azért kellene minél hamarabb részvénytársasággá alakulnia, mert jelenleg nincs anyagi lehetősége rá, hogy a számára fontos szer-

meg a Modern Könyvtár sorozat 2. köteteként. A pontos dátum meghatározásában a mutatványokra és recenziókra támaszkodhatunk. A *Független Magyarország* július 13-án ad közre két verset *(Már néha gondolok a szerelemre…; A húgomat a bánat eljegyezte…)* az alábbi bevezetéssel: „A szegény kisgyermek panaszai. Kosztolányi Dezső lírai ciklust írt ezen a címen. Most jelent meg a Modern Könyvtárban. Innen való ez a két vers." Lengyel Menyhért és Karinthy Frigyes recenzióit pedig a *Nyugat* 1910/14., július 16-i száma közli. Ezek alapján tehetjük a kötet megjelenését 1910 júliusának első felére.[13] A versek túlnyomó többsége természetesen nem ekkor kerül először publikum elé, ahogyan azt Gömöri Jenő szerkesztő a költőt bemutató előszóban le is szögezi: „A Modern Könyvtár jelen füzetét alkotó versciklus nagyobb része megjelent elszórtan, a különböző szépirodalmi folyóiratokban."[14] Az alábbiakban olvasható az első kötetbe került versek listája – kötetbeli sorrendjük alapján –, és a *kötet megjelenését megelőző* sajtóközlések adatai:[15]

- *Mint aki a sinek közé esett…* (Nyugat 1910/7. 450.)
- *És látom Őt, a Kisdedet…* (Nyugat, 1910/7. 450.)
- *A doktor bácsi…* (Nyugat, 1910/7. 450–451.)
- *Ó a halál…* (Nyugat, 1910/7. 451–452.)
- *Még büszkén vallom, hogy magyar vagyok…* (Renaissance I. évf. 2. sz. 1910. máj. 25. 120.)
- *Azon az éjjel…* (Nyugat 1910/7. 452.)
- *Már néha gondolok a szerelemre…* (Nyugat 1910/7. 452–453.)
- *Az iskolában hatvanan vagyunk…*(nincs korábbi közlése)

---

zőket magához kösse. Ennek kapcsán hozza szóba a könyvkiadást is: „Én már fél év előtt megpendítettem egy új »Magyar Könyvtár« elvét. Próbáltam összeállítani egy sorozatot, és egész szép volt; kiszámítottam, hogy kellő befektetéssel ez egész jól jövedelmező vállalat volna. Ellenben jött egy Gömöri nevű úr, aki ezt megcsinálja (vagy legalábbis megcsinálni igyekszik), egymás után szerez a *Nyugat* íróitól könyveket s nekünk a legnagyobb nehézségekbe kerül, hogy őket a vállalattól visszatartsuk. Szóval amit mi nagy munka, nagy költségek árán megcsináltunk, annak gyümölcseit (igaz, hogy sovány gyümölcseit) mások gyűjtik be." (*Levelek Hatvany Lajoshoz.* Válogatta, szerkesztette Hatvany Lajosné. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1967. 92. (85. levél)

[13] A Kosztolányiról szóló szakirodalom áttekintésében az MTA-ELTE Hálózati Kritikai Szövegkiadás Kutatócsoport honlapjának: http://www.kosztolanyioldal.hu *Források* menüpontja alatt elérhető következő segédanyagokra támaszkodom: Dénes Miklós (összeáll.): *Kosztolányi Dezsőre vonatkozó írások jegyzéke (szemelvények);* Bádonfai Gábor (összeáll.): *Kosztolányi Dezsőre vonatkozó írások bibliográfiája (1907–1964);* Aradi Réka, Csonki Árpád, Dobos Ida, Domnanics Anita, Molnár Fábián, Szabó Laura (összegyűjt.): *Kosztolányi Dezső írásainak jegyzéke, valamint a róla szóló cikkek gyűjteménye repertóriumokban.*

[14] Kosztolányi Dezső: *A szegény kisgyermek panaszai.* A szerkesztő előszava. Sziklai Jenő kiadása, Budapest, 1910. 3. (Modern Könyvtár 2.)

[15] Kosztolányi Dezső folyóirat-publikációinak adatait a *Magyar Irodalomtörténet Bibliográfiája,* illetve az MTA-ELTE Hálózati Kritikai Szövegkiadás Kutatócsoport honlapjának: http://www.kosztolanyioldal.hu *Források* menüpontja alatt elérhető következő segédanyagai alapján közlöm: *Hitel Dénes folyóirat szerinti Kosztolányi-bibliográfiája.* Készítette Végh Dániel; Aradi Réka, Csonki Árpád, Dobos Ida, Domnanics Anita, Molnár Fábián, Szabó Laura (összegyűjt.): *Kosztolányi Dezső írásainak jegyzéke, valamint a róla szóló cikkek gyűjteménye repertóriumokban;* Arany Zsuzsa (szerk.): *Kosztolányi Dezső napilapokban és folyóiratokban megjelent írásainak jegyzéke,* ez utóbbi kétkötetes változatát offline is használtam (Ráció Kiadó, Budapest, 2008. [I.] és 2009. [II.])

- *Mostan szines tintákról álmodom...* (Renaissance 1910. máj. 25. 120.)
- *Este, este...* (Nyugat 1910/7. 453.)
- *A kis mécs...* (Nyugat 1910/7. 453–454.)
- *Mi ez, mi ez?...* (Nyugat 1910/7. 454–455.)
- *Én félek...* (Nyugat 1910/7. 455.)
- *Ódon, ónémet, cifra óra...* (*A mi régi óránk* címen: Új Idők 1908. jan. 1. 6.)
- *Akárcsak egy kormos szénégető...* (Nyugat 1910/7. 456.)
- *Anyuska régi képe...* (*Anyám. Egy régi fotográfiára* címen-alcímen: A Hét 1907. aug. 16. 525.)
- *Féltizenkettő...* (Nyugat 1910/7. 456–457.)
- *Künn a sárgára pörkölt nyári kertben...* (Nyári *délután otthon* címen: Budapesti Napló 1907. máj. 26. 2.; *Forró nyári délután otthon* címen: A Hét 1909. szept. 12. 606.)
- *A délután pezsgett a poros utcán...* (Vasárnapi Újság 1910. máj. 29. 462.)
- *Az első ősz...* (*A gyermekkor eklogáiból* annotációval: Új Idők 1909. okt. 3. 308.)
- *Ha néha-néha meghal valaki...* (Nyugat 1910/7. 458.)
- *Mi van még itt?...* (Nyugat 1910/7. 457–458.)
- *Milyen lehet az élet ottkivül?...* (Nyugat 1910/7. 458–459.)
- *A délutánoktól mindig búsan futottam...* (nincs korábbi közlése)[16]
- *Ilyenkor a szobánk, mint a sziget...* (Vasárnapi Újság 1910. máj. 29. 462.)
- *A sakk...* (Vasárnapi Újság 1910. máj. 29. 462.)
- *Jaj, az estét úgy szeretem...* (Vasárnapi Újság 1910. máj. 29. 462.)
- *Oly jó ébredni...* (Renaissance I. évf. 2. sz. 1910. máj. 25. 120.)
- *A húgomat a bánat eljegyezte...* (Húgom címen: Nyugat 1909/14. 67.)
- *Nagy társaság...* (Nyugat 1910/7. 459.)
- *A nagyanyámhoz vittek el aludni...* (Renaissance 1910. máj. 25. 120.)
- *Gyakran megyek el most halotti házak kapujánál...* (Vasárnapi Újság 1910. máj. 29. 462.)
- *Másként halálos csend és néma untság...* (Nyugat, 1910/7. 459–460.)
- *Menj, kisgyerek...* (Vasárnapi Újság 1910. máj. 29. 462.)

Mint látható, a ciklusban mindössze két olyan költemény található, melyeknek nincs korábbi sajtóközlésük: *Az iskolában hatvanan vagyunk...*; *A délutánoktól mindig búsan futottam...* Az előbbi viszont röviddel a kötet megjelenése után napvilágot lát az *Élet* már említett blokkjában.[17] Legkorábban a *Künn a sárgára pörkölt nyári kertben...* kezdetű verset publikálta Kosztolányi, ekkor még külön címmel, 1907. május 26-án. Az utolsó, a kezdősortól különböző cím történetesen ugyanennek a versnek *A Hét*-beli újraközlése fölött szerepel 1909. szeptember 12-én. A két időpont között közreadott versek fölött kivétel nélkül önálló cím szerepel, ez alapján

---

[16] Az *Összegyűjtött költemények*ből (Révai, 1935) a kezdősorból kimarad a *búsan* szó.

[17] Az Élet 1910. július 17-i számába (73.) négy vers került: *Mint aki a sinek közé esett...*; *És látom Őt, a Kisdedet...*; *A doktor bácsi...*; *Az iskolában hatvanan vagyunk...*

a cím nélküli, csak kezdősoraikkal megjelölt versek ciklusának ötlete 1909. szeptember 12-e után merülhetett fel Kosztolányiban. És október 3-a előtt: az *Új Idők* 1909. október 3-án már a kezdősort címként jelölve közli *Az első őszt*, és ettől kezdve, ha cím kerül a versek fölé (mint a *Renaissance* 1910. május 25-i és a *Vásárnapi Újság* 1910. május 29-i mutatványaiban), akkor az a kezdősorral azonos.[18] *Az első ősz... Új Idők*-beli közlésének még egy érdekessége van: talán egy később elvetett cikluscím-variánst sejtet a verscím alatti közlés: *A gyermekkor eklogáiból.*

Az 1910 novemberében[19] megjelent második kiadás a ciklusban nem, csak a kiadóban hoz változást: a Modern Könyvtárat immár Politzer Zsigmond és Fia Könyvkereskedése adja ki. Gömöri Jenő, a sorozatnak továbbra is szerkesztője, kibővíti utószavát, mégpedig egy Ady és Kosztolányi líráját egybevető passzussal. „Ady költészete az iskolásságra sokkal hajlamosabb s kedvezőbb motívumokkal teltebb, kedvezőbb egy költészeti – Ady – iskola kifejlődésére, míg a Kosztolányi költészete csírájában s kifejlődésében sokkal több egyéni csírájú s egyénhez kötöttebb motívumot rejt és sokkal több utánozhatatlant, dacára, hogy e motívumok az egyéniség látszatának megőrzése mellett is sokkal könnyebben eltanulhatók, mint az Ady költészetének egyéni márkájú motívumai."[20] Nem biztos, hogy ez a bevezető Kosztolányi sugalmazására született – az összeméredzkedés Adyval ugyanakkor aligha lehetett kedve ellenére, hiszen, mint azt Veres András megállapítja: „...nem felejtette el a 'kegyetlen, ember-tipró' bántást, *A szegény kisgyermek panaszai* 1910-ben írt záródarabjában (tehát hangsúlyos helyen) ismét ironikus gesztussal vett elégtételt az 'irodalmi író' minősítésért."[21]

A versek számában és sorrendjében tehát nincs változás, a második kiadást nyilván az hívta életre, hogy az első elfogyott.

Még inkább igaz lehet ez az évszám megjelölése nélkül kiadott harmadik kiadásra, amelyik immár az Athenaeumnál (továbbra is a Modern Könyvtár soro-

---

[18] A ciklus verseiről szólva fontosnak tartom a *cím* helyett a *kezdősor* kifejezést. A különbség jelentőségére a szövegcsonkulás egy érdekes, emiatt bekövetkezett esete hívta fel a figyelmemet. Latinovits Zoltán *Verset mondok* című albumára a szerkesztő minden szavalatot verscím nélkül tett fel. A *Szegény anyám csak egy dalt zongorázik* kezdetű versnek azonban cím híján a kezdősora esett e koncepció áldozatául – Latinovits a kezdősor nélkül értelmetlen *Egy árva dalt. Azt veregeti folyton* mondatokkal indítja a szavalatot (Latinovits: *Verset mondok.* Dorogi Zsigmond [szerk.]. Hungaroton LPX 13992, 1984). Az azóta CD-n megjelent változaton (HCD 14289) szerencsére korrigálták ezt a hibát.

[19] A kötetről a *Világ* 1910. november 13-i számában a 14. oldalon jelenik meg cikk, amely valószínűleg gyorsan reagálhatott a megjelenésre – innen valószínűsíthető a novemberi dátum. Gömöri előszava ugyan még októberi datálású, de ez nem zárja ki a novemberi megjelenést.

[20] Kosztolányi Dezső: *A szegény kisgyermek panaszai.* Gömöri Jenő előszava. Politzer Zsigmond és Fiai Könyvkereskedése kiadása, Budapest, 1910. 4. (Modern Könyvtár 3.)

[21] Veres András: *Kosztolányi Ady-komplexuma.* http://mta.hu/data/cikk/12/18/21/cikk_121821/Kosztolanyi_Ady_VeresA.pdf. Kosztolányi ellentmondásos viszonyulását Adyhoz többen tárgyalták, Veres András maga is hivatkozik Rónay László: *Analóg jelenségek Kosztolányi és Ady költészetében* című tanulmányára (in uő: *Szabálytalan arcképek.* Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1982. 111–132.); Szegedy-Maszák Mihály *A versfüzér folyamatszerűsége* (in uő: *Kosztolányi Dezső.* Kalligram, Pozsony, 2010. 18–73; a továbbiakban: Szegedy-Maszák) című tanulmányában szintén a zárövers Ady-reflexióját hangsúlyozza, az „irigy szemek kereszttüze közé menj, / hadd nézzék benned, mi az irodalmi" szöveghelyet kiemelve (i. m. 44.).

A fiatal Kosztolányira, mint az egy 1908-as cikkéből kiderül, nagy hatással volt Tolsztoj: „Ez író mellett, mikor ír, állandóan ott van mindnyájunk titokzatos vendége, a halál, mely nélkül csak ügyes vagy kevésbé ügyes tárcaírók, jó vagy rossz versfaragók vagyunk, de művészek soha..."[27] Látványosan cseng ez egybe a maga művészetéről 1933-ban írtakkal. „Engem igazán mindig csak egy dolog érdekelt: a halál. Más nem. Azóta vagyok ember, mióta a nagyapámat láttam holtan, kilenc éves koromban, azt az embert, akit talán legjobban szerettem akkor. Költő, művész, gondolkozó is csak azóta vagyok. Az a roppant különbség, mely élő és halott közt van, a halál hallgatása megértette velem, hogy valamit tennem kell. Én verseket kezdtem írni."[28]

Az *Anna Kareninában* (melyet Kosztolányi 1908-as cikkében a „tolsztoji művészi alkotás csúcspontjá"-nak[29] nevez) a címszereplő ugyanúgy a sínek közé esik, mint a kisgyermek: „S pont abban a pillanatban, amikor a kocsi közepe az ő vonalába került, eldobta a vörös tarsolyt, válla közé húzta a fejét s a vagon alá esett a kezére. [...] Föl akart emelkedni, hátravetni magát, de valami hatalmas, könyörtelen ellökte a fejét, s hátba taszította. [...] S a gyertya, amelynél az izgalommal, ámítással, bánattal és gonoszsággal teli könyvet olvasta, ragyogóbb fényre lobbant, mint valaha; ami odáig homályban volt, megvilágította: sercegett egyet, aztán homályosodni kezdett, s lassan örökre kialudt."[30]

„A halál gondolata központi motívuma *A szegény kisgyermek panaszai*nak"[31] – írja Rónay László. Ez a kisgyermek állandó halálfélelmében jelentkezik, melyet Karinthy híres kritikájában lélektani oldalról világít meg: „Mert íme, valami lappangó titokzatosság ömlik el mindeneken; valami szörnyű és képtelen tragédia reszket, mely minden pillanatban kipattanhat. Végsőkig feszült húr minden jelenség, és a hideg, szervetlen Lét komor és fenyegető némasággal mered a mi vonagló, fájó és reszkető életünkre. Hiszen minden percben szerteszakadozhatnak az ég kárpitjai, robogva zuhoghat reánk a szörnyű boltozat, a halál borzasztó hahotával nyugodtan állítja meg szívünk ingáját: csak tréfáltam, nincs rátok szükség. A szegény kisgyermek tudja ezt."[32] Ezzel sokban rokonítható gondolatot fogalmaz meg a következő idézet is: „a gyerekek megértik, hogy életben maradásukat tőlük teljesen független tényezők teszik lehetővé, amelyek fölött nincs hatalmuk. [...] Úgy sejtem, ez a felismerés a szorongásuk oka. [...] A dolgok irányíthatóságáról való lemondás szöges ellentétben áll a túlélési ösztönnel"[33] – ez az idézet Stephen

---

[27] Kosztolányi Dezső: *Tolsztoj, a forradalmár.* Bácskai Hírlap 1908. szeptember 13. In uő: *Ércnél maradóbb.* Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1975. 147.

[28] Kosztolányi Dezső: *Napló 1933–1934.* Múzsák Közművelődési Kiadó–Petőfi Irodalmi Múzeum, Budapest, 1985. 36. (Irodalmi Múzeum)

[29] Kosztolányi Dezső: *Tolsztoj, a forradalmár.* 149.

[30] Lev Tolsztoj: *Anna Karenina.* Fordította Németh László. Európa Könyvkiadó–Kárpátontúli Területi Kiadó, Budapest–Uzsgorod, 1962. II. 345.

[31] Rónay 50.

[32] Karinthy Frigyes: *A szegény kisgyermek panaszai.* Nyugat 1910/II. 1011. (A továbbiakban: Karinthy)

[33] Stephen King: *Danse macabre.* Fordította Müller Bernadett, Totth Benedek. Európa Könyvkiadó, Budapest, 2009. 178.

zatának 3. számaként) jelent meg. Gömöri Jenő előszavát is az előző ki veszi át, külön jelezve is: „Előszó a 'Szegény kisgyermek panaszai' második sához." Ez a kiadás legkorábban 1911 decemberében jöhetett ki a nyo Gömöri Jenő előszavának azon mondatát: „Írt egy egyfelvonásos mes 'Lótoszevők' címmel, amely azonban még megjelenésre vár", *-gal jelölt zettel egészíti ki: „Azóta megjelent már a 'Kritika' című folyóirat kiad 1911-ben."[22] A címlap verzója pedig már megjelent kötetként sorolja az *Ősz – Kártya* és a *Bolondok* című kötetet, illetve Hugo von Hofmannsthal *Prológ* fordítását, melyet Schnitzler *Anatol* című darabjához írt. Márpedig a Sch darab 1911 márciusában, az *Őszi koncert – Kártya* május végén, a *Bolondok* pe november végén jelent meg a Modern Könyvtárban.[23]

A *Nagyasszonyunk* című periodika 1911/6. számában látott napvilágot H Lajos recenziója. Ez az áradozó írás nemcsak dátuma miatt érdekes (tudon szerint 1911-ből az egyetlen méltatás a kötetről),[24] hanem a recenzens saj írói gyakorlatára tett Kosztolányi-hatás miatt is. Harsányi ugyanis recenzió nemcsak a *Mostan szines tintákról álmodom…* kezdetű Kosztolányi-verset közli *tinták* címen) mutatványként, hanem mellette a saját, *Vigasztalás egy gyermekne* költeményét is, melynek talán elegendő első nyolc sorát idéznünk: „Azon tén / A hideg hold ezüstöt sírt a nádra. / Azon az estén / Te nem gondoltá lálra. / Azon az estén / Dermedten álltak a platánok. / Azon az estén / A pa táncoltak az ősz-leányok."[25]

A három változatlan kiadás és a nagyszámú recenzió[26] egyaránt azt m hogy Kosztolányi második verseskötete kirobbanó siker. Nem meglepő, Tevan Andorral meginduló munkakapcsolatának egyik első eredménye *A s kisgyermek panaszai*-nak újabb, ezúttal már tetemesen bővített kiadása lesz.

A cikluskompozíció

A *Mint aki a sinek közé esett* alaphelyzetének és ezzel a ciklus keretének értelm séhez érdemes a már – Rónay László és Kiss Ferenc nyomán – idézett lírai h sok mellett egy epikai párhuzamra is felhívni a figyelmet.

---

[22] Kosztolányi Dezső: *A szegény kisgyermek panaszai*. Gömöri Jenő előszava. Athenaeum, Budap é. n. 3. (Modern Könyvtár 3.)

[23] A verzóra és Gömöri lábjegyzetére Bíró-Balogh Tamás hívta fel a figyelmemet, aki különben is mos értékes észrevétellel segítette a tanulmány elkészültét – ezúton is köszönöm neki a segítsé

[24] Vö. 12. számú jegyzet!

[25] Harsányi Lajos: *Vigasztalás egy gyermeknek*. Nagyasszonyunk 1911/6. 163. Érdekes, hogy az *Azon éjjel…* kezdetű vers több költőt megihletett: Gyóni Gézát is a hasonló formában írt verséért vo kínpadra Karinthy *Így láttátok ti* című paródiagyűjteményében. Vö. Gyóni Géza: *Levelek a Kálvá ról*. I. 1915. 6 levél és Karinthy Frigyes: *Azon az éjjel*. In uő: *Így írtok ti*. I. Szépirodalmi Könyvkiad Budapest, 1986. 622.

[26] Vö. 15. számú jegyzet!

King *Danse macabre* című könyvéből való, amelyben a gyermekeket gyakran főhősként szerepeltető szerző a horror hatásmechanizmusáról ír.

Sokan és gyakran emlegetik, hogy a kisgyermekre leselkedő halál milyen sokszor bukkan fel a ciklus verseiben. Nem szokás azonban ezek közé sorolni a kezdő verset, holott már annak alaphelyzete ezt a pillanatot: a meghalás előtti, az élet mély benyomásait magába sűrítő és azokat filmként kivetítő pillanatot határozza meg az egész ciklus közegeként. A gyertya egyszeri, ragyogó fénye mutatja meg a sínek közé került kisgyermeknek a gyermekkor tájait, szereplőit és hangulatait. De ellobban-e azután?

Erre a kérdésre a ciklus záródarabja adja meg a választ, ahol a szegény kisgyermek egyértelműen halottként jelenik meg: a kávéházi asztalon *újra* meg kell halnia, *tiszta, kis koporsóját* éppen a dalos rabolta ki, *halott szemét* éppen a dalos nyitotta ki. A nyitó- és záróvers meghatározta keret egyértelmű: a kisgyermek meghalt a síneken.

A szecesszió hatáskeresése gyakran vitte az írókat abba a tartományba, melyet azóta egyre inkább a horror sajátít ki magának. Balázs Béla a régi mítoszt feleleventve a feleséggyilkos Kékszakállról írt egyfelvonásost, melynek végén meg is jelennek a meggyilkolt asszonyok; Csáth Géza *Anyagyilkosság* című novellája nem cáfolt rá a cím keltette elvárásra; Babits *Laodameiá*jában egy nekrofil közösülésről olvasunk. Kosztolányi a borzongató keretet a kisgyermek és a felnőtt szétválasztására használja fel.

A már emlegetett *A vonat megáll* című novella, melynek helyszínrajza, de még konkrét képei is nagy hasonlóságot mutatnak a ciklus egyes képeivel, Idának, a bakter lányának vonat elé ugrásával zárul. Ida mindig a budapesti ragyogó életről ábrándozott, ami számára örök-elérhetetlen maradt, hiszen a pesti gyors sosem állt meg parányi falujukban. A novella utolsó fanyar mondata ezt az elérhetetlenséget oldja fel: „Csak annyit lehetett látni, hogy a hatalmas mozdony hortyogva és ijedten fújva, csapkodva, mint egy nagy, apokaliptikus szörny, visszatorpant, és lihegve megállott, annyi év után először – most legelőször megállott a kopott, sárga állomás előtt."[34]

Ahogyan a novellában Idának, úgy a versciklusban a kisgyermeknek kell meghalnia ahhoz, hogy a fiatal költő megérkezhessék Budapestre és beérkezhessék Budapesten. Az utolsó előtti vers *oda, a sín felé tárom karom* sora azt is egyértelműsíti, hogy a kisgyermek is öngyilkos lett. Két identitás szembesül itt egymással, a kisgyermeké és a *dalos*ként emlegetett költőé. A záróvers a megélt és a megírt valóság különbségében ragadja meg a kisgyermek és a költő, a titok és a médium kapcsolatát. Kosztolányi egész életművén végighúzódik az életet közvetlenül megélő, természetes ember és az életet ábrázoló, tükröző, nem megélő, hanem megfigyelő művész nagy kontrasztja. Ezt a mély benső meghasonlást nemcsak a gyermekhalál, hanem az azt kiegészítő koporsórablás is jelzi. A kisgyermek meghalt a

---

[34] Kosztolányi Dezső: *A vonat megáll.* In uő: *A léggömb elrepül.* Kosztolányi Dezső összes novellái I. Sajtó alá rendezte Réz Pál. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1981. 102.

síneken, az emiatt megálló vonatra szállt fel a fiatal költő, aki immár irodalommá alakítja a kisgyermek élményeit – piacra viszi, és megél belőle.

Kiss Ferenc megállapításával szemben, miszerint Kosztolányi „mellőzi azokat a szilárd pontokat is, melyek az emlékezés során múlt és jelen viszonyának érzékeltetése folytán létesülnek",[35] szeretném hangsúlyozni a felnőtt identitás kezdettől meglévő (noha a későbbi bővítések máshonnét átvett verseiben kétségtelenül erősebben jelentkező), apró, de lényeges jelzéseit. Egyik ezek közül az állandó kicsinyítés. Csak néhány példa: *A doktor bácsi* kezdetű versben *kis paplanom, kis beteg, kis ágyamon* fordul elő; az *Ó, a halál*ban *mi* [...] *picike gyermekek;* a megálmodott leány a *bús kis beteg*nek hoz virágokat, az iskolában *pöttön legénykék, kócbabácskák* ülnek együtt: *hatvan picike fej, százhúsz kis verébszem, hatvan picike fürge szív*; a *Mi ez? Mi ez?* kezdetű versben *kis kar*ját nézi: *minő sovány; Az első ősz*ben *kis, nyári ruhá*it temetik el, míg ő *kis ujjai*val dobol az üvegajtón – és a sor még folytatható. Saját emlékeinkből is tudható, hogy a gyermek a maga számára normális méretű, nem érzi sem testrészeit, sem ruháit kicsinek. Ugyanilyen tudatos távolságteremtés a hirtelen látószögváltás, például a *Még büszkén vallom, hogy magyar vagyok...* kezdetű versben a nagyapa világlátottságának beemelése, a kisgyermek számára ismeretlen fogalmak (a versailles-i kertek) konfrontálása a büszke szavalattal; de ilyen a *Mi van még itt?* első részének végén a *kiérdemült, ócska romantika* kiszólás is – mintha a gyermek benyomásaira a felnőtt véleménye csapna rá. A kisgyermek meghalt a síneken, nem közvetlenül mondja el az élményeit – hiszen az elmondás, az irodalmiság igénye éppen e halálélményből nő ki! Kisgyermek és költő tehát egymás mellett vannak jelen a ciklusban – ebben a feloldhatatlan kettőségben talán nem túlzás az *Esti Kornél* későbbi (de szintén a gyermekkorig visszavezetett) kettőségének előzményét látnunk.

Mint ahogyan az Esti Kornél megfogalmazta kompozíciós elvárás is kiterjeszthető *A szegény kisgyermek panaszai*ra: „Össze ne csirizeld holmi bárgyú mesével. Maradjon minden annak, ami egy költőhöz illik: töredéknek."[36]

A versciklus semmiféle szinopszisba foglalható történetet nem mond el, nem halad kronologikusan a gyermekkorban, hanem csapong: egymást kiegészítő és erősítő benyomások, hangulatok, szimbolikus jelentőségűvé növő pillanatok kaleidoszkópjaként láttatja azt. A kaleidoszkóp kínálta kép mégis pontosan elrendezett, ezért jól áttekinthető.

Ez köszönhető egyrészt a versformának, amely merészen elszakadva a hagyományos, strófás felépítéstől kínálja a folytonosság élményét. Olyannyira, hogy Gömöri Jenő már idézett előszavában szinte egy versként határolja el a ciklust a rövidebb költeményektől: „Különös irodalomtörténeti jelentősége *A szegény kisgyermek panaszai*nak, hogy az első vers-ciklus jelenik meg vele az új magyar költészetben, amelyben ma az egészen kis versek, a hatstrófák, élik virágkorukat."[37]

---

[35] Kiss 21.

[36] Kosztolányi Dezső: *Esti Kornél*. Kosztolányi Dezső összes novellái III. Sajtó alá rendezte Réz Pál. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1981. 22.

[37] Kosztolányi Dezső: *A szegény kisgyermek panaszai*. A szerkesztő előszava. Sziklai Jenő kiadása, Budapest, 1910. 3. (Modern Könyvtár 2.)

Formailag a versek – némi paradoxonnal – kötött formában írt szabad verseknek is nevezhetők. A kötött formából megtartják a jambikus lüktetést és a rímelést. A sorok ugyanakkor eltérő hosszúságúak (akár a rímelők is!), nincs kötött, ismétlődő rímképlet, kereszt-, páros és ölelkező rímek egyedi variációi alkotják a költeményeket. Így persze nincsenek egyenlő hosszúságú, azonos rímképlettel leírható versszakok sem, a versek vagy egy szakaszból állnak, vagy a belső mondandó tagolja őket különböző hosszúságú és felépítésű szakaszokká. Helyenként egyetlen, különálló, hatásos sor zárja le a költeményt *(Mint aki a sinek közé esett…; Mostan szines tintákról álmodom…; Anyuska régi képe…; A húgomat a bánat eljegyezte…)*, máskor a többinél rövidebb, kvázi félsor jelzi a poentírozást *(Künn a sárgára pörkölt nyári kertben…; Ilyenkor a szobánk mint a sziget…; Menj, kisgyerek…)*. De hogy a kötetlenség se kösse, Kosztolányi néhány strófikus szerkezetű költeményt is illeszt a ciklus darabjai közé *(Azon az éjjel…; Ódon, önémet, cifra óra…; A nagyanyámhoz vittek el aludni…)*.

A ciklus egységét biztosító eszközök közt nagy jelentősége van az év- és napszakok, a színek következetes, szimbolikus használatának, valamint különféle motívumok egymást erősítő, következetes alkalmazásának.

A ciklus egészét tekintve nagy szerephez jut az évszak-szimbolika: a nyár forróságának néma és ijesztő *(Künn a sárgára pökölt nyári kertben…)*, az ősznek szomorú *(Az első ősz…)*, a télnek meghitt *(Ilyenkor a szobánk mint a sziget…)* hangulata. A *Mi van még itt?* kezdetű versben a nyár kivételes módon, a fürdőhelyi idill időszakaként jelenik meg, hogy kontrasztként szolgálhasson a fürdőhelyre beköszöntő ősz szomorúságának, kietlenségének ábrázolásához.

A napszak-szimbolika még meghatározóbb. A ciklus második versébe *a pap, az igaz, a szent* tisztaságú *Kisded* este érkezik, és azután este gondol a doktor bácsira, aki a *part, a rév, az élet*. Az este tehát egyrészt az idill közege *(Jaj, az estét úgy szeretem…)*, ugyanakkor az éjszakára készülésnek, a lefekvésnek ijesztő időszaka. A szorongás uralja az *Este, este…*, *A kis mécs…*, *A délután pezsgett a poros utcán…* kezdetű verseket. Az éjszaka – a romantika értelmezéséhez igazodva – az ismeretlennek, a titoknak a birodalma, amely olykor össze is mosódik az estével. Az *esti láz* felébresztette halál az éjből tekint a gyermekre *(Ó, a halál…)*, az imádott nagyapa éjjel hal meg *(Azon az éjjel…)*, a kisgyermekhez hasonlatos kislány is az *éjbe néző (Már néha gondolok a szerelemre…)*; az ablak alatt *végtelen és ismeretlen éj* hullámzik a halálfélelem versében *(Én félek…)*; éjjelre jósolja saját halálát az *Ódon, önémet cifra óra*ban. Az éjszaka rémségeire a sírás az egyik érvényes reakció: *Rágondolok, ha szörnyű éjszakákon / Párnáimon oly egyedül sirok* – írja a doktor bácsiról, miután az már elment; az *Én félek…* kezdetű versben a *kisgyerek magába sír szegény;* de éjjel elmaradó apja életét is sírva félti *(Akárcsak egy kormos szénégető…)*. A reggel az ébredését, a boldogságé és a titoktól mentes valóságé, apja is hazaért *(Oly jó ébredni…)*. A *Féltizenkettő…* kezdetű vers lassú átmenetet mutat: a *kisvárosi arany vasárnap* még mindig derűs és reális közegnek ígérkezik, amelyből azonban a hőség és a napfény kiszívja az elevenséget: *lankadt lelkem halálra ernyedt,* hogy azután a templom hűvöse és az *öreg, naiv, vidéki isten* kétes értékű megnyugtatást kínáljon erre az ernyedtségre. A délutánnak az egész ciklus folyamán egyetlen

derűs említését leljük *(A délután pezsgett a poros utcán…)*, egyébként már egyértelműen az unalomba bújt szorongással telítődik *(Künn a sárgára pörkölt nyári kertben…; Ha néha-néha meghal valaki…). A délutánoktól mindig búsan futottam…* ennek az érzésnek a színszimbolikával kölcsönhatásban kifejezett foglalata: a *szél és fehérség* délutánjai idegesek, nyugtalanok; a rikító és sárga délutánok fülledt erotikától terhesek; a fekete, *csupa sejtelem*-délutánok a viharvárás, az üresség időszakai.

A ciklus színszimbolikájával Szőke György a *Mostan szines tintákról álmodom…* kezdetű vers elemzéséből kiindulva foglalkozik.[38] A sárga és fekete találkozása, ahogyan azt az *Akárcsak egy kormos szénégető…*, illetve *A sakk…* kezdetű versek részleteivel bizonyítja, az apához, az apa iránti ellenmondásos érzelmekhez kötődik Kosztolányiban. Ugyanakkor érdemes észrevennünk, hogy a sárga, mely a tintaversben *legszebb* színként kötődik a szerelem érzéséhez és ilyetén minőségében szolgál alapul Szőke György további elemzésének, erősen ambivalens hatású. Sárga ugyan (és lila) a doktor bácsi felírta medicina, ahogyan az otthon téli idilljében a gesztenye is, amelyen végigcsorog a rózsaméz *(Ilyenkor a szobánk mint a sziget…)*, de többször inkább a vértelenség, a hervadás képzete kapcsolódik hozzá. A *Künn a sárgára pörkölt nyári kertben…* kezdetű versben a rózsafák haldoklanak, a délután bizonytalan feszültsége mindenkit az éjszaka rémségeire készít fel; a sárga a délutánok nyomasztó, szintén egy virág halálához kapcsolt színe marad *Az első ősz…* című versben is; a hervadó húgnak *bús sárga nap* éled minden éjszaka után *(A húgomat a bánat eljegyezte…)*; a *Milyen lehet az élet ottkivül?* kezdetű versben a távoli halál képe rémlik fel: *Hogy tolja fel lélegző, néma arcát / Egy vértelen, halálsápadt viaszbáb / A sárga délutánba;* ezzel rokon a zárövers színhasználata is, ahol a sárga a *vénség* jelzőjeként szerepel.

Az arany már kevésbé ébreszt egymásnak ellentmondó érzelmeket, általában pozitív a jelentése. A ciklus elején érkező Kisded *arany gyertyácskát* tart a kezében, a doktor bácsi *áldott aranyember* (arany gyűrűit is megemlíti később a vers), a *Mostan szines tintákról álmodom…* kezdetű versben az anya iránti szeretet színe, a délutánt egyedül idillnek kezelő *A délután pezsgett a poros utcán…* kezdetű versben pedig ennek aranyborát savanyítja ecetté az érkező este. *A kis mécs…* árnyjátéka, mely az éjszaka rémeinek barátságosabb, engeszteltebb változataként is felfogható, a *folyó arany* fénynek, az *arany olaj*nak köszönheti megszületését. És arany persze a pompa is: a versailles-i kertek gyermeki álmokat áthúzó, gazdag pompája ugyanúgy *(Azon az éjjel…)*, mint a kisváros kopott pompája egy-egy *kisvárosi aranyvasárnap*on, amikor a templomban *aranyba fogva* ül a kopott, vidéki isten; de a halál fensége még ebben a szegényes díszletben is aranyló trombitákon szólal meg a *Ha néha-néha meghal valaki…* kezdetű versben; és az *Ódon, önémet, cifra óra*, amely a halál idejét üti, úgyszintén aranycirádás tükörrel és arany angyalokkal díszes.

---

[38] Szőke György: *„Mostan színes tintákról álmodom". Egy Kosztolányi-vers irodalom-lélektani elemzése.* In uő: *Az árnyékvilág árkain. Írások József Attiláról és Kosztolányi Dezsőről.* Gondolat Kiadói Kör, Budapest, 2003. 139–148. (A továbbiakban: Szőke)

„Kosztolányinál a kék [...] a nyugalmat reprezentálja. Azonban ha verseit nézzük, azt látjuk, hogy minél sötétebb tónusú nála a kék szín, annál több izgató, irritáló, a halállal asszociálódó tartalmat hordoz"[39] – állapítja meg Szőke György tanulmányában. A kék színnek a sötétedése a színszimbolika szempontjából a gazdagodás egyik legérdekesebb tünete lesz, a ciklus eredeti anyagában még alig lelni nyomát – a Szőke által említett példák *(Ó, hányszor látlak mégis bennetek...; Öreganyó...; Mély éjeken hányszor nézlek, te térkép...)* mindegyike későbbi bővítések gyümölcse. Az eredeti ciklusban a kék elsődlegesen a hozzá közel állók szemének a színe: a doktor bácsié, a nagyapáé *(Azon az éjjel...)*, az anyáé *(Én félek...; Anyuska régi képe...)* és a általánosító többes számban a nagymamáké *(Az első ősz...)*. A nagyapa említésénél ugyan egyértelmű a halál jelenléte, s a „tinta-versben" alighanem annak a húgának írna kékkel, akinek bánatát a ciklus egy későbbi pontján ismerjük meg, de ezek még nem mélyítik a kék színt vigasztalanná. (A negyedik kiadásba[40] bekerült *Múlt este én is jártam ottan...* kezdetű vers beszél majd egy másik, korán meghalt, kék szemű kishúgról is). Viszont a *Mi van még itt?* kezdetű, alighanem a palicsi tó ihlette versben a *tó kék habja* a csalogató messzeséget, *az eleven poézis* ígéri. Mindenestül tehát a ciklus eredeti állapotában a kék szín inkább pozitív jelentést hordoz.

A barna titokzatos szín. A kisgyermek *ájuló álmaiba* úgy leng kis ágyán, *mint egy bús barna bárkán (A doktor bácsi...)*; a komoly és merengő kislány szintén barna lesz *(Már néha gondolok a szerelemre...)*; a *fáradt, barna ajtók* alszanak, de közben védenek az árnyaktól *(Este, este...)*; *A kis mécs...* rejtélyes alakzatai is a párna barna árnyából kerekednek; és titokzatos a halottak nemrég még használt barna bőrdívánja is *(Gyakran megyek el most halotti házak kapujánál...)*.

A többi szín (fekete, fehér, piros-vörös, lila, szürke) használata alkalomszerű és a hétköznapi gyakorlatnak megfelelő. Fekete az iskolában a *táblácska (Az iskolában hatvanan vagyunk...)* és a föld *(Mi ez? Mi ez?)*, az éjszaka is fekete *(Jaj, az estét úgy szeretem...)* vagy fekete ablakon néz be *(Ó, a halál...)*; a rémítő, fekete délutánokat *(A délutánoktól mindig búsan futottam...)* már említettem, akárcsak Szőke György elemzésére hivatkozva az apa kapcsolatát e színnel: az *Akárcsak egy kormos szénégetőben* ő maga és a keménykalapja is fekete, *A sakk*ban pedig a bábok *feketesárga tarkaság*a kapcsolódik hozzá. A fehér szín is ritkán kerül elő: a Kisded *fehérlő ingbe lépdel*, a kis mécs fénye *fehér ajtóra bágyad*, míg a párnákból *fehér petrencét* emelnek; *fehér orgonák* közt sétál a *Mi ez? Mi ez?* kezdetű versben egy leány (erről majd később), *fehér, mosolygó szépanyám* kerül szóba az *Ódon, ónémet cifra óra*ban, *fehér cicák* játszanak a gyepen *Az első ősz*ben, és az ijesztő délutánok közt is van olyan, amelyet *szél és fehérség* jellemez *(A délutánoktól mindig búsan futottam...)*. A piros és a vörös használata konvencionális: a tűzhöz kapcsolódva a vágy fellobbanását jelzik a *Mi ez? Mi ez?* kezdetű versben, egyébként pedig orrokon, orcákon és füleken találni őket *(A kis mécs...; Ilyenkor a szobánk mint a sziget...; Ha néha-néha meghal*

---

[39] Szőke 146.
[40] Tevan, Békéscsaba, 1913.

valaki...); a ciklus végén, a vonat megérkezéséhez kapcsolva kerül még elő hangsúlyosan, a zölddel együtt: *Hol kanyarog a vonatok sine, / S piros, zöld lámpa lángol biztatón... (Másként halálos csend és néma untság...).*

Van viszont néhány vers a ciklusban, amelyik valósággal tobzódik a sokféle színben. A *Mostan szines tintákról álmodom...* áradó koloritja mögött a kiszínezésre váró, önmagában tehát színtelen élet sejlik fel, a vers gondolatmenetében nem nehéz felismerni az Ady által irodalmi írónak bélyegzett Kosztolányi hitvallását az elefántcsonttorony mellett. A *Mi ez? Mi ez?* imádságtól fülledt, érzéki élményig vezető útját *fehérlő orgonák* szegélyezik, a leánynak *fehér hátára hullt sötét haja,* a *haragoszöld lombok* és a fekete földön cikázó *aranyoszöld legyek* egymásra rímeltetik élénk színeiket, de zöld színű lesz majd a homály és sárga a szalma a padláson, ahová a már piruló arcú, az egész világot lángvörösnek látó kisgyermek a leányt elképzeli – éppen csak a tetőpont, a *meztelen* nem kap jelzőt, önmagát díszíti minden színnévnél gazdagabban (*Te mezítlen vagy királyi-gazdag* – írja majd az *Őszi koncert*ben a nőről Kosztolányi). A *Féltizenkettő...* kezdetű vers eleve *szines árnyak*at konferál fel, s aztán a következő két sorban egymást érik a *vörös napernyők,* a *lila foltok* és a *kisvárosi arany-vasárnap* – a nyári aszfalt szürke csíkján át a nap sáfrányszínű sugaraiig és az aranyba foglalt istenig tart az impresszionista festmény színkavalkádja. Ugyanez a hangulatleíró funkciója van a *Künn a sárgára pörkölt nyári kertben...* temérdek színfoltjának: a *sápadt rózsafák*nak, a *szivárványkarikák*nak az ablaküvegen, a *piros csíkos függönyök*nek, öreganyó *zöld zsöllyéjé*nek, a körték és dinnyék felébresztette színasszociációknak, a *sugárzó rézedények*nek, *szines papircsipkék*nek és *fényes mozsártörők*nek. *Zöld gyepen, sárgáló délutánon / Cikáztak a virgonc fehér cicák* – ez adja *Az első ősz...* tarka benyomását, kiegészülve az est jellemző színeivel: a *csillogó bor*éval, a csűrökbe hordott *dús szőke termés*ével és a *zöld ládá*val, a nyári gyermekruhák téli rejtekével.

A ciklust át- meg átszövő temérdek motívumból is érdemes szemügyre vennünk a legjellemzőbbeket.

A vonat, illetve a sínek az eredeti anyagban mindössze három alkalommal kerülnek szóba: a nyitóversben megteremtik az alapszituációt, az utolsó előtti versben – mely az utolsó, Szabadkán „játszódó" vers! – az elvágyódás jelképévé válnak, akárcsak *A vonat megáll* című novellában. Ezt a két, egymást erősítő pillanatot egészíti ki a harmadik: az *Én félek...*kezdetű versben ugyancsak a halálfélelem asszociálódik a vonatokhoz: *Az éjszakában annyi a vonat, / Mely összerág és széttöri gerincem / S vigan megőrli fájó csontomat.*

Ez a vers azért is érdekes, mert *Ecetet adnak, hogyha inni kérek* sorával arra a különben talán halvány kisgyermek–Krisztus párhuzamra is ráerősít, amelyet az *És látom őt...* kezdetű vers kisded-képe hagyott az olvasóban. Erre asszociál Karinthy is már idézett kritikájában: „Önmagunk epigonjai vagyunk – utódai ama Tizenkét évesnek, ki a templomban tanítá a bölcseket az Írás szavára."[41] A művészetért feláldozott, ártatlan kisgyermek szakralitása ellenpontozza azt a problémamen-

[41] Karinthy 1011.

tes, fásult vallásosságot, melynek az *öreg, naiv vidéki isten* a kifejezője a *Féltizenkettő...* kezdetű versben.

A szorongáshoz, a titokhoz köthető a ciklusban az ajtó vissza-visszatérő motívuma. Az *Este, este...* kezdetű versben a barna színnel kapcsolódik össze az ajtó említése: *S alszanak a fáradt, barna ajtók,* de *A kis mécs*ben felbukkanó *fehér ajtó*t is barnára festi a párna árnya – sőt, nemcsak a színe változik, de a mérete is: a *kis ajtó*n furcsa toronyként emelkednek az emlékek. Az *Én félek...* szorongásélményei közt ugyancsak helyet kap az ajtó: *bőszült ököllel döngetik az ajtóm.* A későbbi *Múlt este én is jártam ottan...* kezdetű versben fő motívummá növő üvegajtó kétszer is felemlíttetik, mindkétszer a szorongáshoz kötődve: *Az első ősz...* ismeretlen világához ugyanúgy hozzátartozik *(Kis újjaimmal csendesen doboltam / A lágyan összeizzadt üvegajtón),* mint a nagyanya házának szokatlan, ezért ijesztő közegéhez *A nagyanyámhoz vittek el aludni...* kezdetű versben *(A félhomályban állt egy üvegajtó. / Oly furcsa volt).* Egyetlen pontot találunk a ciklusban, ahol az ajtó ugyan titkot, de szívderítő, idilli titkot rejt: az *Oly jó ébredni...* kezdetű versben a kisgyerek az ajtó hasadékán hallgatja Mendelssohnt zongorázó, az éjszaka rémségei közül, lám, hazatért édesapját.

S ha már a zongorázó édesapánál vagyunk, a zenét mint motívumot is érdemes megvizsgálni. Noha Kosztolányi sokkal inkább a későbbi bővítésekben használja ki a zene jelentőségét, már az eredeti anyagban több, egymástól jól elválasztható rétegét különbözteti meg. A legalsó réteg a kisvárosi mindennapok zenei aláfestése, amelyre több évszakból is kapunk példát. Az *Ó a halál...* kezdetű versben *Farsangos éjen a nagyok mulatnak,* semmit nem tudva a fekete ablak mögött halálfélelemmel birkózó kisgyermekről; ugyanezt, ellentét nélkül, a fürdőhely nyári idilljébe ágyazva jelenik meg a *Mi van még itt?* három sorában: *Tánccal, zenével hív az esti óra / S hajnalba már – csiklandozós nagyon – / Új zene veri furcsa ablakom. Az első ősz*ben a fájdalmat szólaltatja meg a vidám muzsika: *És fájt az ősz és a zenés szüret.* A vallásosság, a hazaszeretet szegényes, vidéki változatának ugyanígy megvan a zenei aláfestése. Az együgyű, hívő boldogság négy keserédes sorban ünnepel a *Féltizenkettő...* zárlatában: *Ők meg nevetnek, integetnek / A hűvös templom bűvös öblén / És muzsikál és orgonázik / A zene, ima és a tömjén.* A büszke magyarságtudat pedig nemcsak a *Még büszkén vallom, hogy magyar vagyok...* kezdetű versben kap fájó fricskát, de a *Másként halálos csend és néma untság...* nyomasztó életképében is, ahol *A lányok, a buta, vidéki lányok / Magyar dalt nyúznak a kis zongorán.* A mindig vonzó, csábító messzeség (gondoljunk a *Mi van még itt?* ladikos és a *Másként halálos csend és néma untság...* vonatos elvágyódására) kisszerű és durva, amikor a kisvárosba érkezik – ezt az érzést sommázza a *Milyen lehet az élet ottkivül?* kezdetű vers, mely a vásárosok közönséges lármájába a buta zenét is beépíti: *És síp fütyöl és zeng a rossz zene, / Varázsitalt iszunk és dob pörög.* Ezek azok a zenei effektusok a kötetben, melyek diszharmóniában vannak a kisgyermek benső érzéseivel, érzékenységével. Az ellentét a ciklus „legmuzikálisabb" darabjában, a *Nagy társaság...* kezdetűben ér a tetőpontra: a macskazene *Egymástölő, kietlen hangvilág*a, amelyben vonósok, fúvósok és ütősök kakofóniájában a kisgyermek számára érthetetlen és elviselhetetlen felnőtti lármára ismerünk, a lélek néma zongorájával konfrontál,

míg az a vers végén *tompa gyászdal*ba nem kezd. Ennek a versnek több párhuzamát is érdemes felemlítenünk: *A vonat megáll* című novellában Ida a pattogó magyar nótákra válaszul bezárkózik a szobájába, és Beethovent játszik, akinek muzsikája *A szegény kisgyermek panaszai*ban is a halál érkezéséhez köthető; az *Ozsonna* című novella Piroska nevű kislány-főhőse a hangoló cigánybanda és a zongorát csapkodó fiatalember által kísért harsány beszélgetésben eszmél rá, hogy őrültekkel van körülvéve; és végül a *Számadás* kötet *Szavak a társaságban* című verse immár zenei effektek nélkül köti a halál némaságát túlkiabálni igyekvő társasági fecsegést a tébolyhoz, amely egyedül őt nem szállta meg.

Ennél magasabb szintet képviselnek azok a zenei megszólalások, melyek egybecsengenek a kisgyermek lélekállapotával. Ilyen a két zenélő óra: az otthoni, melynek *dallamos üveg-harang*ját kísértet lakja, és a nagymama furcsán, rejtelmesen daloló órája is. Ilyenek *A délutánoktól mindig búsan futottam*-ban megszólaló *bánatos hegedűk*. És főleg ilyen az a hatalmas, kürtből és harsonából áradó orkán, mely a halál diadalát fejezi ki már a *Négy fal között*-beli *A gyászmenet jő* című versben is, itt pedig, immár Beethovennel nevesítve zúgását, a már említett *Ha néhaněha meghal valaki...* kezdetű halálversben (Karinthy ezt a zenei hatást választja az *Így írtok ti* Trombolányi Dezső-karikatúrája vezérfonalául). És végezetül, a reggel, az ébredés üde színfoltjaként szólal meg Mendelssohn a zongorán *(Oly jó ébredni...)*. Ezek a zenei hatások veszik körül a kisgyereket, aki szintén *dalol* és a *távolba lát (Még büszkén vallom, hogy magyar vagyok...)*, hogy azután felnőtt párja szintén *dalos*ként definiálja majd önmagát a ciklus végén *(Menj, kisgyerek...)*.

Kosztolányi a versek sorrendjének kialakításakor is tartja magát a töredékesség szerkesztői elvéhez. Helyenként könnyen átlátható tematikus kapcsolat vezet egyik verstől a másikig, másutt hangulati vagy motivikus átkötést lelhetünk, de számos olyan pont van, ahol csupán a megtorpanás-újraindulás igénye sorolja egyik verset a másik mögé. Az alábbiakban a kapcsolódási pontokra vagy éppen azok hiányára szeretném felhívni a figyelmet. Tekintettel Kosztolányi költészetének erős képiségére – nemcsak a költői képekre, de a szinte operatőri precizitással beállított helyszínekre, mozgásokra, megvilágításokra gondolok itt – helyenként egy másik művészi kifejezésforma terminológiáját alkalmazom, mely a megírás idején még igencsak gyerekcipőben járt: a filmét.

Ez azért is tűnik indokoltnak, mivel a kezdő vers eleve a még sosem látott, *cikázva lobbanó, ferde kép*ek egymásutánjaként, *bús panoráma*ként éli meg a sínek közé esést. A panoráma a korabeli nyelvhasználatban vásári látványosság, „képeknek nagyítóüvegen át való nézésére berendezett (vásári) sátor, bódé" jelentésben él,[42] tehát a mozgókép elődjeként. A halál előtti utolsó pillanat (amelyet már Tolsztoj

[42] *Magyar Értelmező Kéziszótár.* Második változatlan kiadás. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1975. 1080. Érdemes megemlíteni, hogy Gárdonyi Géza *Leánynézőben* című 1916-os kisregényében mintha már mozgókép-vetítésként szerepelne a panoráma: „Befizetett értem is a panorámába. A panoráma szép volt: az amerikai krokodilus-vadászatot láttuk, és Port-Arthur bombázását." (Gárdonyi Géza: *Leánynézőben.* In uő: *Aggyisten, Biri; Kisregények 1914–1922.* Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1963. 244.)

is vizuális élményként ír le az *Anna Kareninában*) tehát a kivetített képeknek végignézését, mondjuk ki: mozizást jelent.

Az első kép a kisgyermek szubjektív látószögéből készült. A második a felnőtt látószögére vált, aki látja a megjelent (mint a vers zárlatából kiderül: már halott) kisgyermeket. Két idősík találkozik a két első versben, a sínek közé eső kisgyermek és a fiatal költő egymást nézik – így lesz ez a kötet végén is, ahol az utolsó előtti vers a kisgyermek sínek felé tárt karjaival zárul, az utolsó pedig a halott kisgyerek koporsójának kirablását rögzíti. Ily módon a ciklus kerete kibővíthető: nem egy-egy, hanem két-két vers alkotja, ezek kétszeres szembenállása teremti meg az időugrást: a flashbacket. A kisgyerekről a felnőttre váltottunk, ezek után elindulhat az igazi múltidézés, a tulajdonképpeni film. Innentől a látószög végig a kisgyermeké, időnként – már említett – finom reflexiók jelzik a költő „rendezői" jelenlétét.

A doktor bácsi... egy később soha vissza nem térő mellékszereplő segítségével mutatja be a kisgyermek életének örök közegét: a betegséget, mely az éjszaka rémségei közt a legrettenetesebb. A vers a horror műfajának klasszikus eszközével, a feszültség fokozásával és hirtelen elernyesztésével játszik. A kezdeti nyugalom után a *szörnyű éjszakákon / Párnáimon oly egyedül sirok* után az *egészség*, a *bizonyosság* derűje következik, azután viszont *elmegy innen és itthagy magamra* és az ő nyugalmát is megzavarja az aggódás, mely, mint a vers befejezéséből látjuk, indokolt: *a part, a rév, az élet* menedékéből a kisgyermek végül az ismeretlenbe hajózik ki.

Ez az ismeretlen kap nevet a következő vers elején: *Ó a halál...* A betegség és az éjszaka mint közeg megmaradnak, de már megismerjük lakójukat, nemcsak nevét, de külsejét is: *Kasza van a kezében, csúf az ajka.* Az ellene fogott játékpuska egy szintén horrorfilmbe illő, rémületes snittnek hosszan kitartott, befejező képe.

A *Még büszkén vallom, hogy magyar vagyok...* látszólag tematikus váltást hoz. Igazából a vers erős zárlata annyira egyértelműn hangsúlyozza a magyarság motívumát, hogy szinte elfeledkezünk róla: egy nagyapa-versről van szó. A játékpuskáról asszociálódik a *régi katona* képe, a hadi dicsőségé, mely a vers zárlatára éppoly hiábavalóvá válik, mint a kisgyermek harca a halál ellen.

Ez a két hiábavaló küzdelem kapcsolódik össze az *Azon az éjjel...* kezdetű versben, mely a nagyapa halálát rögzíti. Ez a három vers együtt adja Kosztolányi sokszor idézett vallomását: nagyapja halála tette őt költővé – azaz ebben az értelmezésben olyan művésszé, aki arra teszi fel az életét, hogy a *Nagyvilág* is megértse a magyar szót. A két zárlat: *néma gyermek minden kismagyar,* illetve *Olyan volt, mint egy néma angyal* ezt a tematikus összefüggést fejezi ki.

Csendre zár a következő vers is, a *Már néha gondolok a szerelemre...* A tematikus váltás egyértelmű, de folytonosságot jelöl a betegség (ugyanúgy a *beteg–nevet* rímpár kerül elő, mint *A doktor bácsi*ban!) és az éj. Ugyanakkor az *És míg a többiek után nevetnek* sor a díszletváltást, az otthoni környezetből, javarészt a betegágyból kimozdulást vezeti fel.

Az új snitt: *Az iskolában hatvanan vagyunk...*, nem hosszú. A *más, mint otthon* díszletváltása a kisgyermek egyediségének elvesztésével jár együtt. Képileg ez külsőbb látószöget követel, a kisgyermeket a tömegben látjuk – vagy lassan, ahogyan

az identitás elvesztésével az élet értelme is halványodni kezd, inkább nem látjuk. Mintha valami külső pozícióból nézne a kamera – talán nem erőltetett e helyt a furcsa, nagyon határozott képre, az *idegen és merev tulipán*ra gyanakodnunk, amely *néz*.

Az iskolai környezet asszociálja talán a tintát is, mely átvezet a következő, álomban játszódó, konkrét díszletet nem is láttató versbe: a *Mostan színes tintákról álmodom…* kezdetűbe. Az előző forgatag ellentétét látjuk itt: ott a sok egyformaság értelmetlenséggé olvadt, itt a sokszínűség az élet értelmévé gazdagodik, az egyszínűségben elveszett, szürke élet gyógyszerévé (még *A doktor bácsi*ból tudjuk, hogy az orvosság is színes: sárga és lila). A csupa fiú látogatta iskolából saját tornyába, a nők jelentette biztonságba álmodja át magát a kisgyermek: a szeretett kisleánynak, a húgnak, az anyának írna. A versben tanul meg egyáltalán írni: a kisleány még *krikszkrakszokat, japán betűket,* illetve *kacskaringós, kedves madarat* kap, az anya már *arany-imát, arany-szót*.

Az iskola *bús komédiája* és a színes álom után úgy tűnik, a ciklus alaphangulatához: az esti homályhoz és csendhez érkezünk vissza. A bezárt ajtókról már tudni, hogy az ablakon bekandikáló halált próbálják távol tartani, de a félelem így is áthatja az egész éjszakára készülő lakást: a dívány ugyanúgy *félve* bújik el, ahogyan *óránk is félve üt*. Az erős szubjektív látószög azt sejteti, hogy a sok alvó között a kisgyermek egyedül van ébren és a vers elején bezárt barna ajtókat figyeli a sötétben.

A kis mécs… összegző vers, mely több ponton válaszol a nyitóversnek. A *messze emlék* kitétel egy pillanatra megint a felnőtt, gyermekkorát figyelő költőt villantja be a képbe, míg a kisgyermek ismét mozizik, pontosabban ismét panorámát néz. A helyzet ezúttal hétköznapibb: a kis mécs vetítette alakzatok festik barnára az ajtókat, vetítenek rájuk egyszerre *félszeg* és *kevély* árnyékfigurákat. A kiinduló helyzet, ahogy említettem, hétköznapi, de ettől még korántsem veszélytelen – inkább a veszély mindennapiságára, örök, esti visszatérésére figyelmeztet, megtartva az előző versben is használt *félve* határozói igenevet, de immár a kisgyermekre, illetve egy pontosan nem definiált többes számra vonatkoztatva azt. A vers képi megoldását: az apró, reális helyzetből kibontakozó hatalmas víziókat Karinthy híven tartja meg *A kis edény…* kezdetű karikatúrájában.

A Mi ez? Mi ez? határozott díszlet- és világításváltást hoz… vagy mégsem. Feltűnő ugyanis a kezdő, imádságra emlékeztető formula, és annak zárlatául a védelemért könyörgés ugyanúgy, mint a voltaképpeni kaland múlt idejű leírása. Joggal gyanakodhatunk ezek alapján a kisgyermek rendes esti imádságára mint alaphelyzetre: az orgona, a kislány, a sok-sok szín mind a szoba sötétjében elevenedik meg, ahogyan az a vers zárlatából majd ki is derül. Az erotikus élmény hatása – amit az *azóta* kötőszó közbevetésével, már jelen időben mesél el a kisgyermek – éppúgy az álmatlan éjszakában a legelevenebb és éppúgy kiterjed *minden esté*re, mint a halálfélelemé. Hasonlóságukat erősíti a meztelenség motívuma is, mely itt nyilván a kislánnyal kapcsolatban, míg a ciklus záróversében magával a kisgyermekkel kapcsolatban bukkan fel: *mezítlenül születtél, meztelen mégy*. Teljesen más nő-kép jelenik itt meg, mint a *Már néha gondolok a szerelemre…* kezdetű versben: ott a részvéttel teli, megálmodott kislány lényege a kisgyermekhez való hasonlósága volt – most viszont az idegenséget jelképező, a világ egyik ősi, kifür-

készhetetlen titkát őrző lány tűnik fel, akinek erotikus vonzása a halál iránt is vonzódó kisgyermekben a halálfélelemmel egyenértékű szorongást ébreszt. Az eredmény ugyanaz: a kisgyermek saját kicsiségére eszmél rá, akár játékpuskát fog a halálra, akár *kis karja* soványságán döbben meg.

Az *Én félek…* lassú naplementéje és a nyomában hullámzó *végtelen és ismeretlen éj* mintegy összegzi az eddigi, éjszakával kapcsolatos szorongásokat. A kezdősorba foglalt, tömör *Én félek* eddig határozatlanabbul, *félve* formájában tűnt többször fel. Az éjszaka, a magány, a sírás áll össze e félelem szülte rémálmok füzérévé. Egymást érik a fel-felvillanó képek, közülük nem egyet láttunk már: felbukkan a *Még büszkén vallom, hogy magyar vagyok*-ból ismert *Nagyvilág*, a többször említett sötét szoba, a bevezetőben robogó vonat, a kard, mely szintén a nagyapához kapcsolódott, az ajtó, amelyen döngetnek, az ecet, mely a Kisded krisztusi hasonlóságára játszik rá. A zárlatban a halál a szó szerinti eltávozással függ össze: itt *zörgő szekér*, a ciklus keretében robogó vonat viszi a távolba, a halálba a kisgyermeket. A gyermeke halálát végignéző anya képe majd a *Koporsó és bölcső közt* című versben – amelyet ebből a szempontból e vers párjának is tarthatunk – kerül újra elő: ott a halálra megérett felnőtt tér vissza anyjához, a szülői házba.

A rémálmok forgatagát, az anya ablakra rogyó, mozgalmas képsorát hirtelen ritmusváltással állítja meg az *ódon, önémet, cifra óra*nak precíz, aprólékos leírását adó vers. Nagytotál helyett közeli a kép, amin a mozgás: az óra járása, az állandóság illúzióját kelti. A vers – a ciklusban szokatlan – strófikus formája is ezt a benyomást erősíti: egyforma felépítésű strófák követik egymást, a két zárósor mindig egymás variánsa, körbe-körbe jár a vers, körbe-körbe jár az idő. A vers kísérteties hangulatát (mint majd *A bús férfi panaszai* ciklus utolsó előtti versében, az *Ordítsak-e…* kezdetűben) az élettelen tárgyak közönyös, részvétlen állandósága és az őket használó emberi életek mulandósága adja. A fojtott, vibráló szomorúságú vers befejezése tartalmilag ugyanaz, mint az előző, rémült víziókban áradóé: a kisgyermek halála.

Csak az *Akárcsak egy kormos szénégető…* kezdetű verset olvasva tűnik fel, mennyire óvatosan, a gyermekkorba vetítve mutatta be az *Ódon, önémet, cifra óra…* az apa figuráját. A rettegve tisztelt, siratva féltett fekete ember az imént még játszott és nevetgélt – most már *sose nevet ő, / A homlokán titokzatos ború*. Egyszerre néma és ijesztő titok, mint az éjszaka, és maga is az éjszakában otthonos – és egyszerre párhuzam, a kisgyermek saját félelmeinek lehetséges áldozata: ebben a versben ő megy el *s nem jő sose vissza*, mint az *Én félek*-ben a kisgyermek, s itt a kisgyermek sír virrasztva, úgy, ahogyan anyja nézne az őt elvivő, zörgő szekér után. Az iránta érzett szeretetet a már ismert, vacogó félelem ellenpontozza – lám, előrehaladva a ciklusban egyre sokasodnak a félelem motivációi, egyre több az ok a kisgyermek virrasztására, ami itt az apa-újhold hasonlóság felismerését eredményezi.

Az apa arca csak a fekete-sárga, a Szőke György által elemzett színpárban van jelen – anyuska viszont egy régi fényképről néz az olvasóra. Az *édes* melléknévvel, derűsen induló vers megint lopva növeli a feszültséget. Az *édes és a fiatal* után *dús, komoly* jelzők figyelmeztetnek a tónus komorabbá válására, mely a *Titkos jövendők szenvedése rezg* sorban ér a tetőpontra. Azután újra elcsitul: álmodozón nyugvó ke-

zet, könnyű könyöklést látunk a régi képen, míg a hallgatagon előrebillenő fej megint az idegenségig, az ismeretlenségig visz, hogy újra lecsendesítsen a *tündéri ábrándok*kal és az ismerős, nevető szemmel, mely a következő sorban máris *Két mélabús, merengő viola,* és – innen már nincs feloldás – *rettegve a bús végtelenbe dermed.* Derű és ijedtség kergeti egymást ebben a versben, amelynek zárlatában a végtelenbe néző anya fényképe – akárcsak a *Már néha gondolok a szerelemre…* kezdetűben a kisleány éjbe néző tekintete – a kisgyermek lelkiállapotára csatol vissza.

Egy nagy snitt ér véget ezzel a verssel, látványosan más díszlet, más megvilágítás következik utána. Az otthon helyett a kisváros, a folyton visszatérő éjszaka helyett a rövid dél és utána a hosszú délután. A *Féltizenkettő…* kezdetű versnek elsőre nehéz megfejteni többes szám harmadik személyű alanyát, figyelmes olvasás után derül ki, hogy a kisváros lakói (itt zömmel alighanem a nők) értendők a *Vörös napernyők. Lila foltok* szinekdochén, ők azok, akiket a kisgyermek tekintete kameraként kísér végig a piactól a *nyári aszfalt szürke csikján* át a templomig, ahol színnek, illatnak (*szagos mise, pipereboltb*an ülő isten, *tömjén*) és zenének ironikus teljesség-élménye vár rájuk.

Nyári volt ennek a versnek a közege, és nyári a következőé is. A *Künn a sárgára pörkölt nyári kertben…* kezdetű versben ebéd után vagyunk: a vasárnap déli elevenség, a mozgalmas kép helyét a szintén új díszletként megjelenő kert alélt nyugalma váltja fel. Azután a ház belseje: a varrógép és a falon kattogó óra *tompa* csendje, a függönyök megszűrte *tompitott* napfény: az előző vers élénk színeit halványak, sietős mozgásait alvás és asztalon hagyott ebédmaradékok csendélete követik, a hűs folyosó a nyár forróságával, a kinti *tűzzápor* a benti *lágy félhomály*al kioltják egymást. Ami viszont alig látható, alig aktív mozgás megfigyelhető, az mind az elmúlás felé mutat: a sápadt rózsafák *haldoklanak,* az egyetlen szubjektív mondatban *Sóhajtva várjuk mind az éjszakát,* az ügyetlen legyek is mindjárt becseppennek a légyfogó ecetébe: a pihenés az elmúlásnak késleltetése, dermedt előjátéka csupán.

Ennek a várakozásnak a beteljesedését jelzi *A délután pezsgett a poros utcán…* kezdetű vers. Egyetlen rafinált, rejtett szinesztézia: a kétfajta színnel is jelzett délután ugyanakkor ízhatáshoz is kötött – a boréhoz. A színek helyett aztán az íz változik, az arany-, illetve tűzborból lesz ecet, ami már az *Én félek…* szorongásában is felrémlett, de az előző versben konkrétan a légyfogóra, a halálra utalt.

A szag a csípős ecetről a fojtó naftalinra vált, de megmarad, ahogyan az este rémítő pillanata is, amint *néma gyásszal* repül le a *csapzott, tarlott táj fölé. Az első ősz…* hangsúlyosan másik évszaka nem ellentéte, hanem olyasféle beteljesítése a nyár szorongó várakozásainak, mint a délutánéinak volt az este. A némaság ugyanúgy ott bujkál benne, mint a haldokló virágok, melyek már a nyári délutánban is haldokoltak. Ugyanakkor a bőség időszaka az ősz, az elmúlás előtti nagy, gazdag fellángolásé – a szépség és a mulandóság összeolvadásának szecessziós képe sűrűn tér majd vissza Kosztolányi költészetében, az *Őszi koncert*től a *Számadás* kötet ősz-verseiig és azon is túl, a *Szeptemberi áhítat*ig, amelyben mintha ugyanez a konyha, ugyanez a délután köszönne vissza.

És az estébe hajló délután a díszlete a *Ha néha-néha meghal valaki…* kezdetű versnek is. Az előző vers temetésre hívó harangszava itt óriási zenei kísérettévé duzzad:

a kísérőzene erősítésével megoldott képi váltás megint jellegzetes filmes eszköz. Talán azért érdemes megemlíteni, hogy Karinthy nemcsak az egész Kosztolányi-karikatúráját meghatározó trombita-motívumot vette innét, de szó szerint emelte át az *Oly bánatos, olyan igénytelen* sort is *A kis edény*be, mert ez a vers és *A kis mécs*... csakugyan ugyanazon az elven működnek: a konkrét, aprólékos, reális képekből a vers második felére nagytotálos, égig növő, szürreális víziók emelkednek.

A beethoveni orkánnak egy halk, prózai kérdés vet véget: *Mi van még itt?* A hirtelen megtorpanás finom hangulati váltást vezet be: a harsogó trombitálás után az átdíszletezett, fürdőhelyen megjelenő nyár idillje jelenik meg. A tó néma, és még az esti tánc és zene sem ijesztő – hajnalban is legfeljebb *csiklandozós*, amikor felébred rá a kisgyermek, hogy azután szobája idegensége az idillt *kiérdemült, olcsó romantikává* halványítsa. Erre csap rá az erős *De ősz felé* kezdés, amely ellentétében nemcsak az évszakváltást, hanem – az előző vers szellemében – a hanyatlás, hervadás nyárnál és idillnél nagyobb erejét, intenzitását fejezi ki. Két hosszabb szakasz söpri el a nyár egyszakaszos békéjét, az öreg csónakos ladikjai helyett *pálló* hajókat látunk, és *Az esti erdőn kertel a halál* sorban is csak az erdei díszlet a szokatlan. Az ősz második szakasza egy olyan motívumot vet fel, amely majd a ciklus bővítése során kap jóval nagyobb hangsúlyt: a szegénységét. Az utószezonban a *szegénység és betegség* veszi igénybe a fürdőhelyet, az idillek szegények, a pincér frakkja piszkos, a szobák olcsók – az *olcsó romantika* kézzelfoghatóbb olcsóságnak adta át a helyét. Ez a kétféle olcsóság olvad fel a tó *eleven poézis*ének hatalmas, szinte Egry József festményeit előlegező tablójában, melynek elvágyódása a tó és az ég messzeségébe *A doktor bácsi*ban látott betegágy *bús, barna bárka*-metaforájának ellenpontja. A mozdulatlan tabló a vers zárlatában elevenedik meg csak: a nyáron látott ladik mozgó pontja indul a tó és az ég kékjéből a végtelenbe.

A végtelen kap váratlan, ironikus tónust a következő versben, amely szintén kérdéssel indul: *Milyen lehet az élet ottkivül?* S míg az elvágyódás végtelent sejtet, addig a külvilágból érkező vásárosok csupa bóvlit – többek közt egy panorámát! – hoznak magukkal. A zárlat: a néma viaszbáb hatalmas, horrorfilmbe illő víziója, a sárga színnel és a délutánnal összekapcsolva, ismert irányba tereli a verset, amelynek azonban különös jelentőséget ad, hogy az elvágyódás, azaz a halál előli menekülés értelmetlenségét látja be. Kosztolányi a *Meztelenül* kötet két versét is hasonló módon, az utazó ember mindenütt megtalált halálélményével zárja. A *Hetedhétország* című versben messzire jutott világpolgárként: *Mert mikor vonatom száztíz kilométer / sebességgel lihegett e dicső városok / felé a füstben, a vékonyan csorgó / holdfényben, mindenütt láttam riadozva, / igen jelentősen / az éberen-alvó, népes temetőket.* A *Csöndes viszontlátás* című pedig saját hazalátogatása torkollik ugyanebbe a felismerésbe: *a sarkon / egyszerre megláttam a nyugodt levegőben, / egy fal mögött, / a temető fáit.*

A délutánok egész horizontot elfoglaló viaszbábja a következő versben hirtelen optikaváltással összezsugorodik, anélkül, hogy a jelentőségét veszítené: a kisváros külső díszlete helyett a szoba sarka, a kisgyermek szíve fölött növő árnyként nyomaszt tovább. *A délutánoktól mindig búsan futottam...* kezdetű vers a nagytotálban felvett külső beállítások közt játszódó versek sorozatát zárja le. A délutánok

leírása a külső helyszíneket idézi: *Az első ősz...* harangzúgását, a *Künn a sárgára pörkölt nyári kertben...* feszült, vibráló mozdulatlanságát; a *Mi ez? Mi ez?* fülledt erotikájú kerti képsorait; s megint *Az első ősz...* gyertyafényét. A verset záró, elfordított fejű suttogás akár a következő néhány vers alaphelyzetének is elképzelhető: a kisgyermek talán a rémítő délutánokban kapaszkodik a derű pillanataiba. Mindenesetre feltűnő, hogy a soron következő derűs versek mennyivel rövidebbek, pillanatszerűbbek, mint az őszt és délutánt festő, kavargó nagytotálok voltak.

Az *Ilyenkor a szobánk mint a sziget...* kezdetű vers időhatározója csalóka: az *ilyenkor* korántsem az előző vers alaphelyzetére utal, hanem a későbbi téli hangulatot vezeti fel. Mozgalmas, nyüzsgő téli idillnek vagyunk tanúi, a *lámpácska mosolya* és a *kedves kávé* szinte cukrossá teszik a békét.

Szinte folytatása az előző versnek *A sakk...*, amely a harmóniát az apa eddig titokzatos, egyszerre féltett és félelmetes figurájára is kiterjeszti. Ahogyan már Szőke György is felhívta rá a figyelmet: látványosan ugyanazokhoz a színekhez kapcsolódik az apa, de ezek a színek most derűt festenek.

A sárga rózsamézből a fekete-sárga tarkaságon át a fekete derűjéig jutunk a *Jaj, az estét úgy szeretem...* idilljében. Az este és az éjszaka *(bús szerecsenanyja)* többször egybemosott hangulata közti különbség itt egyértelmű, a játékosság a sötét és néma éjszaka fenyegetése előli menekülés eszköze, *pufók lámpák*kal és *zengő tüzek*kel: fénnyel és hanggal.

Az idilli versek rövid füzérének víziószerűségét erősíti az is, hogy az éjszaka, hirtelen ugrással, kimarad. Csak annyit tudunk meg, hogy a kisgyermek *fuldokolva – az álom vizébül* érkezik az ébredésbe, a partra. A vízi utazás először *A doktor bácsi*ban sejlett fel, azután az elvágyódáshoz kötődött a *Mi van még itt?* zárlatában (hogy azután a messzeség az arra következő versben a halállal asszociálódjék). Itt szerencsésen kievickél belőle: a fürdőhelyi est csiklandását az ébredését váltja fel, a tó és az ég óriási tablója is fenségesből barátságossá zsugorodik, amikor feltűnik *A mosdótálban a közeli égbolt*. A *tündéri reggel* valószerűségét ugyanakkor a zongoraszó nyomában kavargó *álombeli ködök* gyengítik, és a kisgyermek jelmeze: ugyanolyan *kis ingbe* látja itt magát, mint az *És látom Őt, a Kisdedet...* kezdetű versben, kísértetként láttuk őt. Az ajtó hasadékában áll: két világ határán.

És ha a *hajnali gyöngyvirágok között* álló kisgyermekről a hirtelen halál jut eszünkbe, akkor érezzük hatásos kontrasztnak a *virágai közt mindig egyedül* ülő húgot, aki a kisvárosi élet végtelen egyhangúságát és értelmetlenségét reprezentálja. A *bús sárga nap* végtelenül éled újra és a *lomha este* is végtelenül száll, a szerelmi csalódás kiváltotta bánat az életet kitöltő, monoton szenvedéssé nehezedik. A messzeségben a halál bujkál – láttuk korábban, és látni fogjuk a sínek közé esett kisgyermek kirabolt koporsóját. De az itt-maradásban a horror műfajának „undead", azaz élet és halál között lebegő, köztes állapotára ismerünk, amely szintén a koporsópárnán fekvő holt leány állapotához hasonlít. Mozdulatairól csak az áthallatszó zörejekből tudni: amikor valaki látja, mozdulatlan. Idomult a kisváros „undead"-közegéhez, lelke ugyanolyan hervadt virág, amilyennel többször találkoztunk a ciklusban.

Ezt a kisvárosi közeget mutatja be a *Nagy társaság…* Az előző vers fojtott feszültségéhez képest itt dinamikus képsort kapunk,[43] erős váltással a vers háromnegyedénél. Addig a macskazene hangszerekben és hangokban tobzódó, már elemzett leírását kapjuk, az emberi hang két megnyilatkozása közt: a *sipítozó, fejetlen áriák* az alaphangzavart adja meg, a *nagynénibókok sápadt áriája* pedig megfejti az eddigi, hangutánzásban kiteljesedő szatírát. A megfejtés után még két sorban dübörög a ricsaj, fő szólamában ezúttal az eddig fenségesnek megismert fúvósokkal, aztán hirtelen kontraszttal a zongora és a gyászdal pátoszára zárul a vers. Nem tudjuk, a komor zongoraszó milyen hatást gyakorol a macskazenére – *A vonat megáll* című novellában az Ida ujjai alatt felsíró Beethoven-szonáta még elnémította a szalonban kalimpáló magyar nótát.

Noha, mint említettem, a ciklusban meddő erőfeszítés lenne lineáris történetet, cselekményt keresni, az utolsó versek mégis mintha lépésről lépésre vezetnék végzete felé a kisgyermeket. Első lépésként az otthoni házban félős gyermeket átviszik a nagyanyjához éjszakára. A kísérlet nem sikerül: a kert, az üvegajtó az otthoni félelmeket idézik fel, s hiába más az óra hangja, maga az óra vén, mint odahaza volt – és egyáltalán, az egész lidércnyomás, kísértetjárás még erősebb az idegen környezetben. A zárlatban a kisgyermek megállítja az időt, ami a ciklus kezdőversében a vonattal azonosult: *A bús idő robog fejem fölött* – így sejlik fel újra Ida, akinek öngyilkossága megállította a pesti gyorsot a névtelen állomáson.

Az idő megállításának gondolata működik tovább a *Gyakran megyek el most halotti házak kapujánál…* kezdetű, megint délután játszódó versben is. Az elillanó élet és a tovább élő tárgyak feszültsége a márványasztal említésekor tetőzik, amelyre majd a kisgyermek koporsója kerül fel a *Newyork*ban.

A *halálos* és a *néma* jelzők vezetik fel az utolsó előtti verset is. A kisgyermek szubjektív látószöge megmarad, de a belső díszlet után még utoljára, búcsúzóul, újabb kisvárosi totált kapunk, a kisvárosi élet helyszíneivel, figuráival és eseményeivel. A vidéki élet sivársága ehhez hasonló enumerációban jelenik majd meg *A bús férfi panaszai* ciklus *Ha volna egy kevés remény…* kezdetű versében is, mely szövegében konkrétan is utal *A szegény kisgyermek panaszai*ra. A korábban egyetlenként szereplő alakok eljellegtelenedése a többes számban fedezhető fel: az *egy* leány eltűnt a leányok csoportjában, akik érzéketlenül nyúlnak a finom zongorához; és nagyanyából is csak a ciklus végére lett több, talán azért, hogy megjelenésükben és állandó kötögetésükben pontosabban idézzék fel a moirákat. Erre a képre csap rá a váltás: az elvágyódás az eddig leírt, összességében elviselhetetlen szorongással telt mindennapokból a messziségbe: *Ott az öröm, ott a világ talán.* A sín felé indulásnak már nem vagyunk tanúi, időrendben a kezdőversben rögzített, sínek közti pillanat van csupán hátra a kisgyermek rövidke életéből.

---

[43] Ez a dinamika azért is érdekes, mert – mint azt Szegedy-Maszák Mihály észreveszi – a vers „az igéket egészen az utolsó sorokig feltűnően mellőzi" (Szegedy-Maszák 49.).

Eddig nem használt formát: a megszólító második személyt alkalmazza Kosztolányi a záróversben. Annak a természetességnek az elvesztését fogalmazza itt meg, amelynek fellelésére tizennyolc esztendővel később, prózaversei gyűjteményében tesz majd kísérletet – nyilván ez okból választja majd a meztelenség itt bevezetett (és a *Mágia* kötet *Csöndes, tiszta vers* című záróversében is felhasznált) motívumát annak a kötetnek címadójául. A ciklus a halott kisgyermek borzongatóan hatásos közelképével zárul.

A visszatérő motívumokkal, a tartalmi egység kaleidoszkópszerű felbontásával és a szabatos, mégis szabados formával éri el Kosztolányi, hogy *A szegény kisgyermek panaszai* homogén, ugyanakkor bővíthető, tovább árnyalható cikluskompozíció legyen.

A *Szegény kisgyermek panaszai*t Kosztolányi három alkalommal bővítette. Először a Tevan 1913-as, negyedik kiadása alkalmából, azután 1919-ben, amikor az Athenaeumnál jelent meg az ötödik kiadás, végül 1923-ban, a Geniusnál közreadott hatodik kiadás[44] apropóján – ekkor alakult ki az a hatvannégy versből álló ciklus, amelyen már a Révai 1935-ös *Összegyűjtött költemények*-ben közölt szövege nem változtatott.

[44] Egy ugyancsak a Geniusnál év nélkül megjelent hetedik kiadásról Réz Pál tudósít a *Kosztolányi Dezső összes versei I–II.* (Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1984) kötethez írt *Jegyzet*ben (II. 329.). Ennek a kiadásnak egyetlen közgyűjteményben sem bukkantam a nyomára, Hitel Dénes kéziratos bibliográfiájában (MTAK Kézirattára Ms 4645/4.) azonban szintén szerepel, a következő megjegyzéssel: „Teljesen azonos a VI. kiadással, csak Fáy Dezső négy színes képével." Réz Pál segítségét és figyelmét ezúton is nagyon köszönöm.

Szemle

Kis Béla

MI A TÖRTÉNELEM?

– Kisantal Tamás (szerk.): *Narratívák 8. Elbeszélés, kultúra, történelem.* Budapest, Kijárat Kiadó, 2009. 316 lap –

A történettudomány feladata többek között mindvégig annak a paradox helyzetnek a feloldását jelenti, ami tulajdonképpeni lényege: egy már nem létező múlt feltárását és prezentálását. A történelem a 19. században vált szaktudománnyá, s így a történészi kutatás és munka tudományos módszereinek lefektetésével a múlt maradéktalan megismerhetőségét ígérte. Az elmúlt időszakban a történelem nemcsak tárgyában, témaválasztásában, hanem (szak)módszertanában is jelentékeny változásokon ment át. A témaválasztás tekintetében új kutatási területek is megjelentek, a nemzetállamok eseménytörténete mellett felsorolhatatlan számú egyéb téma bukkant fel a történészi munkák lapjain. A vizsgálandó anyag bővülése mellett a történész szerepének átértékelésére is történtek kísérletek. A múlt mint áttetsző és így (viszonylag) könnyen megismerhető eseményhalmaz eszméje, illetve ennek megfelelően a történész mint egy rekonstruáló tevékenységet folytató személy képe az utóbbi évtizedek történetfilozófiai gondolkodásában megkérdőjeleződött.

Ennek a folyamatnak volt az egyik állomása az 1970-es években, többnyire a Hayden White nevével fémjelzett narrativista történetfilozófia megjelenése. White legtöbbet hivatkozott művének, a *Metahistory*nak mind a mai napig nincs magyar fordítása, de szerencsére magyar nyelven megjelent könyvének *(A történelem terhe)*, illetve a *Narratívák 4.*[1] kötet tanulmányainak köszönhetően pontos képet kaphatunk a „nyelvi fordulat" elnevezéshez kapcsolt történetelméleti irányzatról. White ismét felhívta a figyelmet a történelmi szövegek retorikusságára, és így alapvető nyelvi természetére. A narrativisták a történelmet nyelvi produktumoknak tekintik, ahol a szövegek poétikai jellemzői, megszerkesztettségük és formájuk révén alkotják meg jelentésüket. A történelmet szövegekként vizsgáló narratív történetelmélet tehát ismét fontossá, sőt központi jelentőségűvé tette a (re)prezentáció kérdését. A történelmi szövegek retorikusságának, nyelvi megalkotottságának hangsúlyozása nemcsak a történészi munka „irodalmi" jellegére (amennyiben esemé-

[1] Lásd Hayden White: *A történelem terhe.* Osiris, Bp., 1997, illetve Thomka Beáta (szerk.): *Narratívák 4. – A történelem poétikája.* Kijárat, Bp., 2000.

nyek, történelmi adatok narratív rendbe/struktúrába történő illesztését annak tekintjük) mutat rá, hanem éppen ezáltal a történészi szerepnek egy alapvetően más leírását is adja. Logikusan következik ugyanis a szövegeket író és konstruáló történész-képből, hogy itt nem egy (eleve adott) múltat reprodukáló munkahipotézissel, hanem egy kreatív, a történész szubjektív hozzáállását felismerő, elsősorban a történelmet mint a múlt (egy lehetséges) interpretációját felfogó nézettel van dolgunk.

A narrativista történetelmélet fontos szövegeit bemutató *Narratívák 4. – A történelem poétikája* után a sorozat nyolcadik kötetében ismét a történelmi elbeszélések narratív jellemzői kerülnek a vizsgálat homlokterébe. A *Narratívák 8. – Elbeszélés, kultúra, történelem* című kötet ezúttal az úgynevezett *új kultúrtörténet* elnevezésű irányzat szövegeiből mutat fel néhányat. A kötet szerkesztője, Kisantal Tamás már korábban is fontos közreműködője volt történetelméleti szöveggyűjtemények megjelentetésének. 2003-ban az ő szerkesztésében jelent meg *Tudomány és művészet között*[2] címmel egy igen fontos tanulmánygyűjtemény, mely többek között Roland Barthes, Michel de Certeau vagy Hayden White szövegeivel éppen a történetírás retorikusságával és a történelmi reprezentáció kérdéskörével foglalkozott. Gyurgyák Jánossal közös munkája, a kétkötetes, monstruózus *Történetelmélet*[3] pedig nyilvánvalóan az eddigi legteljesebb magyar nyelvű elméleti szöveggyűjtemény. A történelem leírásának retorikai, illetve narratív jellemzőinek vizsgálata iránti érdeklődését Kisantal doktori disszertációja is jól példázza, melyben a holokauszt irodalmi reprezentációit kutatta.[4]

Jelen kötet szerkesztői előszavában tanulmányértékű bevezetést olvashatunk arról a folyamatról, mely az 1980-as évekre az *új kultúrtörténet* kialakulásához vezetett. Kisantal a történetírásban bekövetkezett nyelvi fordulat jelentőségét emeli ki ebben a folyamatban, ahol a történelmet alkotó elbeszélések nyelvi megformáltsága került a kutatások középpontjába. Az új kultúrtörténet a nyelvi fordulat továbbvitelét jelenti, amennyiben módszereit kiterjeszti nemcsak a szövegek, hanem a kultúra más területeire is. Vagyis az irányzat a történelmet a kulturális alkotások mentén vizsgálja, mindezt az elbeszélés, a narrativitás elméleti kérdéseinek figyelembevételével. A tanulmánykötet deklarált célja annak bemutatása: „merre tart manapság az elsősorban kulturális orientációjú történetírás." (29.) Ennek megfelelően a három nagyobb egységből álló gyűjtemény a kultúrtörténet-írás elméleti megalapozását végző szövegei mellett betekintést enged az új történetírás rendkívül változatos témáit és módszereit felmutató tanulmányaiba is. Kisantal Tamás szerkesztői munkája nemcsak az informatív előszó és a gondos jegyzetelés miatt dicsérhető, hanem azért is, mert a kiválasztott szövegek oly módon kapcsolód-

---

[2] Kisantal Tamás (szerk.): *Tudomány és művészet között. A modern történelemelmélet problémái.*, L'Harmattan–Atelier, Bp., 2003.

[3] Gyurgyák János–Kisantal Tamás (szerk.): *Történetelmélet I–II.* Osiris, Bp., 2006.

[4] Megjelent könyv alakban Kisantal Tamás: *Túlélő történetek. Ábrázolásmód és történetiség a holokauszt művészetében.* Kijárat, Bp., 2009.

nak egymáshoz, hogy az elméleti írásokban felvetett problémák a későbbi tanulmányokban már elemzendő témaként jelennek meg, így a kötet a teoretikus szövegek mellett az elmélet gyakorlati alkalmazhatóságaira is példákat nyújt.

Az új kultúrtörténet narratív „gyökereire" Thomas V. Cohen szövege nyújt világos példát a könyvben. Cohen ugyanis írásában teljesen nyíltan a történészi ábrázolás, a reprezentáció problémáját járja körül. Arra keresi a választ, hogy – jelen esetben egy 16. századi féltékenységi gyilkosság kapcsán – egy történésznek milyen lehetőségei vannak arra, hogy a már megismert történetet előadja. A szerző teljes egészében az ábrázolás módját, a reprezentáció kérdését tárgyalja. A tanulmány sok tekintetben a Hayden White által bevezetett *cselekményesítés* kérdését vizsgálja, vagyis a történész azon választási lehetőségét, hogy az eseményeket milyen szerkezeti formába önti. Cohen a példának választott gyilkosságot többek között egy drámai, illetve egy tündérmesei szerkezetbe is beilleszthetőnek véli; ezeknek a narratív szerkezeteknek pedig azért van jelentőségük, mert művészi formájukban hordozzák az értelmezés aktusát. Az események és a nyilvánvaló művészi forma, a szerkezet adta kontraszt teszi világossá a történész szükséges távolságát a leírtaktól. Cohen szövege tehát egyben a történészi szerep megváltozását is világosan megmutatja, amennyiben a szerző nem akarja elrejteni magát (a tények, illetve egy személytelen, mindentudó hang mögé), hanem nyíltan, személyesen megjelenik az írásban, és így értekezik tárgyáról. A személyes hang (és persze a narratív szerkezet megjelölése) így többek között arra is felhívhatja a figyelmet, hogy ez az elbeszélés csak egyik lehetséges interpretációja az eseményeknek, egyfajta múltértelmezés és nem maga a múlt.

A *Narratívák 8.* kötetében az első, elméleti blokkban három tanulmány olvasható. Ezek az írások (Roger Chartier, Daniel S. Milo és Richard Biernacki munkái) felvázolják azokat az okokat, melyek a történettudományi változásokat előidézték, és amelyek oda vezettek, hogy olyan új megközelítési és értelmezési módok jelenhettek/jelentek meg, mint például az új kultúrtörténet. Chartier szerint például a történészek elfordultak a globális-totális történelem eszméjétől, a kutatások területi meghatározottságától, illetve a társadalmi jelenségek központi szerepétől, s helyettük (vagy pontosabban: mellettük) a nyelvet, illetve a kultúra területét tették meg valós alapnak. Erre egy példa az, ahogyan tanulmányában a (történelmi) szövegekhez viszonyul: kutatásainak középpontjában nem a szövegek tartalmi elemzése és hitelességük megállapítása áll, hanem befogadásuk történeti változásai. Úgy véli: „a szöveg olvasása (vagy hallgatása) közben megvalósuló jelentésalkotás történelmileg meghatározott folyamat, melynek egyes formái hely, idő és adott közösség függvényében változnak" (41.), és így „egy bizonyos szöveg különféle és folyamatosan változó jelentései lényegében azoktól a formáktól függnek, melyekben eljutnak az olvasókhoz (vagy a hallgatókhoz)". (41.) Ez a történész számára nem csupán azzal a következménnyel jár, hogy felismeri a forma jelentésalakító erejét, hanem kutatásaiban kulcsfontosságú szereppel bír az elsajátítás fogalma. Az a felismerés, hogy a megismerés nem választható el a szöveg materiális hordozóitól, nemcsak a kutatás témáját jelöli ki (az olvasási szokások feltérképezése), de egy egészen újfajta megközelítést eredményez a társadalmi folya-

matok vizsgálatához, hiszen azokat „a művek, a reprezentációk és a gyakorlatok megértése" (54.) mentén elemzi.

Daniel S. Milo tanulmányában arra a kettős viszonyra reflektál, mely a történettudomány pozícióját jellemzi, amennyiben önmagát a tudomány (a történelem kutatása) és a művészet (a történelem elbeszélése) közé helyezi el. A szerző írásában azt vizsgálja, hogy a kísérletezés – mint a modern tudományok fontos ismérve, s amely a huszadik században már a művészet területén is megjelent – mennyiben lehet a történettudomány eszköze? A gondolat hátterében az a meglátás áll, hogy a „rekonstruáló történelemkutatás utópiájának" elutasításával a vizsgálat középpontjában már nem a történelmi alany, hanem a történész áll. Milo amellett érvel, hogy fel kéne már vállalni a történelemtudomány „paradox" lényegét, vagyis hogy a történész mindenkor egy már elérhetetlen múlt megismerésére vállalkozik – s ezt a felismerést felhasználva tudatosan felvállalni a kívülálló pozícióját. Vagyis a múltra valóban mint ismeretlen területre kell tekinteni (a formalistáktól kölcsönzött *elidegenítés* fogalom segítségével), ahol úgy fogjuk fel automatizálódott történelmi ismereteinket (nagy francia forradalom, „a középkor alkonya" stb.), mint amelyek nem tények, hanem csupán logikai konstrukciók. A kísérleti történelemkutatás a múltat nem mint feltétlen szükségszerűt, hanem mint lehetséges értelmezi. Ennek megfelelően a történész feladata „meghatározni, mi a lehetetlen az adott történelmi pillanatban, leírni az átmenetet, ahogy a lehetőségekből valóság lesz, nyomon követni a folyamatot, ahogy a lehetőségeket újraírják a megtörténtek tükrében" (69.). Jól látható itt, hogy a múlt a kísérletezés olyan játékos terepeként szolgál, ahol az ismeretlen, a hiány vagy akár az anakronizmus is értékes módszerként működhet. Milo tanulmánya ugyanakkor arra a problémára is felhívja a figyelmet, hogy még ha elfogadjuk is a történész (megkerülhetetlen) mindenkori önkényes választásainak létét, vajon a kísérleti kutatások terén hol lehet meghúzni ennek az önkényességnek határát? Hol van az a pont, ahol a történész hajlandó és képes megálljt parancsolni önmagának?

A kötet elméleti, az új kultúrtörténet kialakulását és jellemzőit bemutató tanulmányai – melyek éppen ezért meglehetősen szárazak, különösen az utolsó Biernacki-szöveg – után már izgalmasabb „esettanulmányok" következnek, melyek az irányzat kutatási területeinek sokszínűségét villantják fel. Ebben a második blokkban elsősorban fogalmak, illetve módszertanok történeti változásait feltáró és elemző szövegek találhatók. Itt többek között olyan, Magyarországon is jól ismert szerzők írásai olvashatók, mint például Stephen Greenblatt, Aleida Assmann vagy Carlo Ginzburg. Ezek az írások a kultúra területéről vett fogalmak történeti változásaiban mutatják fel a társadalom rajzát, hisz felfogásukban e kettő szoros kölcsönhatásban, szimbiózisban áll. Rögtön az első tanulmány például az irodalom(történet) jelentésváltozásait járja körül. Stephen Greenblatt, az újhistorizmus egyik jeles képviselője[5] szerint az irodalom fogalma ugyanis az intézményesített struktúrákkal

[5] A narratív történetelmélet és az újhistorizmus különbségeit lásd Szélpál Lívia: *A történelem jövője: bevezetés egy nem hagyományos történetírás (unconventional history) elméletébe.* Aetas 2007/1.

függ össze, így a szerző a középkortól vizsgálja e fogalom társadalmi szerepét. Írásának lényegi mondanivalója, hogy míg a középkorban az *irodalom* szó nagyon határozott jogi funkcióval bírt (a olvasás képességével – vagyis feltehetően papi személyek – rendelkező vádlottak felmentést kaptak), addig később a fogalom pontos meghatározása lehetetlenné vált, hiszen jelentése állandóan változik; ugyanakkor – átvitt értelemben – az irodalom (az irodalmár) mind a mai napig dönt élet és halál felett, hiszen „Az irodalom funkcionális hatalommal bír, éppen azért, mert azoknak a nyomait hordozza, akik most már csak kísértetek". (132.)

E második blokk legérdekesebb szövege Aleida Assmann írása, aki izgalmas példákkal és élvezetes stílusban vázolja fel, hogy az írás(művek) materiális hordozóinak változásai miként módosították az emlékezet megőrzésében betöltött szerepüket. Míg a korai kultúrákban az írást maradandó emléknek tartották, amely a halhatatlanság egyedüli médiumaként működik, addig például a 18. században már Swift is arról írt, hogy a szöveg önmagában nem nyújt védelmet a felejtés ellen, csak és kizárólag az utókor döntésén múlik egy szöveg maradandósága. Az írás elterjedésével, majd később a nyomtatás megjelenésével a könyvek oly mértékben elterjedtek, hogy ez nemcsak értékcsökkenéshez vezetett, de az emlékezet megőrzésében játszott szerepüket is átalakította. A 19. századra a szövegek már nem az áttetsző múlt médiumaként jelentek meg, hanem sokkal inkább a történelem „sűrű szövedéke"-ként, s nem a hagyomány továbböröklődéseként, hanem egy időbeli pusztulás maradványaiként értelmeződtek. Ugyanakkor épp ez a pusztulás teszi lehetővé magát az emlékezést: a sűrítés, a felejtés, az információvesztés elengedhetetlen feltétele a múlt továbbélésének. A szövegek státusa így megváltozott: ma már nem emlékművek, az emlékezet statikus betonelemei, hanem nyomok és hulladékok. A nyomként felfogott szöveg épp azért lehet érdekes a kultúrtörténész számára, mert a nem tartós használatra szánt szövegek talán jobban megvilágítják a mindennapok világát. Ugyanakkor a mediális váltások azzal a következménnyel is jár(hat)nak – véli Assmann –, hogy „A nyugati, tömegmédiumok által szervezett világban az emlékezet az előállítás és a fogyasztás sebes körforgásában önmagát számolja fel". (157.)

A „kulturális-alapú" történetírás tehát leszámol az egyetemes történelem eszméjével: „a történelem egyszerre tágul ki, és aprózódik szét: már nem működnek a (nemzeti, politika-) történeti »nagy elbeszélések«, de a totális történelem eszméje sem tartható: ehelyett inkább egyfajta »mindennek van története«, valamint »mindennek sokféle története van«-típusú elvek érvényesülnek – mivel alapvetően a megfigyelő történész szemléletmódja és érdeklődése határozza meg a kutatás tárgyát és jelentőségét." (22.) (Amiben valószínűleg nem sokban különbözik a hagyományos történetírást művelőktől, hiszen nyilván kutatásaik során ők is elsősorban saját érdeklődésüket követik.) Az új kultúrtörténet tehát az eddig a hagyományos történelem számára csak részterületnek, részproblémának tekintett elemeket is beemel kutatásaiba, de ami ennél sokkal fontosabb: olyan területekre is elmerészkedik, melyeket korábban a történészek éppen „tudománytalanságuk" miatt vetettek el.

Amikor tehát Lionel Gossmann írásában az anekdotának a történetírásban betöltött (lehetséges) szerepét vizsgálja, akkor jól látható módon egy újfajta törté-

nelem-felfogással van dolgunk. A hagyományos történetírás azért nem tulajdonított (nagyobb) szerepet az anekdotának, mert igazságtartalma ellenőrizhetetlen. Ugyanakkor a kultúrtörténész számára valódi nyersanyagul szolgálhat, mert a tények mögötti általános valóságról nyújthat információkat. A terminus eredeti jelentésére (titkos történet) apellálva Gossmann úgy véli, hogy az anekdota mindig is egyfajta ellen-történelemként működött, mely a hivatalos történet leleplezését végezte. Korábban ugyanis úgy vélték: „A történetírásban előforduló anekdoták nagyrészt nem arra hivatottak, hogy rejtélyes vagy szokatlan egyedi eseteket bemutatva kételyt ébresszenek a történelmi rend fogalmai iránt, hanem hogy konkrét példákkal támasszanak alá és erősítsenek meg valamilyen általános szabályt vagy irányvonalat, illetve egy nagyobb általános helyzetet foglaljanak össze." (232.) Vagyis az anekdota csak egyfajta illusztrációként, az ismert események megerősítéseként működött. A kultúrtörténész számára azonban új forrásként funkcionál. Gossmann amellett érvel, hogy az anekdoták történeti haszna éppen abban rejlik, hogy „mint események kiadatlan, gyakran titkos, hivatalos feljegyzésekben nem szereplő beszámolója, arra késztethetik a történészt, hogy kiterjessze és felülvizsgálja egy történelmi helyzettel, eseménnyel, személyiséggel vagy általában az emberi viselkedéssel kapcsolatosan elfogadott, hivatalosan jóváhagyott nézeteket". (248.)

A kötet utolsó tanulmányában Robert A. Rosenstone a (történelmi) film műfaját elemzi, mivel szerinte a posztmodernnek nevezett történeti munkák ugyanolyan realista, ok-okozati, lineáris elbeszélések, mint amelyekkel szemben megírták őket. Rosenstone úgy véli, hogy az igazi posztmodern történeti munkákat nem a könyvek, hanem a filmek területén kell keresni. Tíz olyan történelmi filmet mutat be röviden,[6] melyek véleménye szerint tökéletesen megvalósítják a posztmodern elvárásokat; vagyis önreflexívek, a nézőpontokat megsokszorozzák, tartózkodnak a hagyományos elbeszéléskonvencióktól, a múlthoz „tiszteletlen" módon közelítenek, belátják retorikus természetüket, nem törekszenek totális ábrázolásra, megkérdőjelezik a történetmondás komolyságát és ellentmondásos elemeket vegyítenek össze. Rosenstone tanulmánya arra hívja fel a figyelmet, hogy a 20–21. században a múlt megismeréséhez a könyvek mellett (illetve a szerző szerint helyett) már ezeket az új médiumokat is figyelembe kell venni. Számomra nem túl meggyőző az érvelése, mert lehet, hogy a film technikai jellemzői látványosabban teszik lehetővé az általa posztmodernnek nevezett eljárásokat, de elég nehéz belátni azt, hogy ezek az eljárások miért ne jelenhetnének meg a könyvekben is – főleg úgy, hogy ő maga is hivatkozik Le Roy Ladurie munkájára, a *Montaillou*-ra mint tipikus posztmodern történeti írásra.

A *Narratívák 8. – Elbeszélés, kultúra, történelem* kiváló bevezetést nyújt az új kultúrtörténet megismerésének első lépéséhez, a kiválasztott tanulmányok tematikai

[6] Rosenstone itt olyan „kísérleti" rövidfilmeket elemez, melyek a magyar olvasó számára teljesen ismeretlenek. Érthető a szerkesztő szándéka, aki e tanulmány kiválasztásakor is valószínűleg a sokszínűséget kívánta érzékeltetni, ugyanakkor mind a vizsgált anyag hozzáférhetetlensége (nem is beszélve a filmek narratív leírásainak problematikusságáról), mind a tanulmány megkérdőjelezhető elméleti hozadéka miatt nem tűnik szerencsés választásnak e szöveg kötetbe illesztése.

sokszínűsége felvillantja azt a széles módszertani és kutatási területet, mely az irányzatot jellemzi. Talán megkockáztatható az a kijelentés, hogy a *Narratívák* sorozat korábbi könyveihez hasonlóan ez a kötet is (főleg a magyar tudományos könyvkiadás jelenlegi helyzetét látva) még sokáig nélkülözhetetlen lesz a történetírás elméleti kérdései iránt érdeklődők számára. A *Narratívák 8.* (az Atelier Központ történetelmélettel foglalkozó kiadványai mellett) újabb fontos, és talán hasznos – de mindenképpen érdekes – területet mutat be a hazai történészszakmának. Kívülállóként azonban úgy látom, hogy idehaza – egy-két kivételtől eltekintve – (történet)elmélet és gyakorlat(i történetírás) kapcsolata mintha kölcsönösen kizárná egymást, és nem éppen megtermékenyítené egyik a másikat.[7] Csak remélni lehet, hogy az ilyen és ehhez hasonló kiadványok segítenek e két terület hazai közelítésében, mert Kisantal Tamás bevezetőben megfogalmazott szavai valószínűleg nemcsak az új kultúrtörténeti irányzatra, hanem magára a történetírás egészére igaz, miszerint „...[a bevett] szemléletmódokkal való szakítás, a tematikus és formai kísérletezés, a kérdésfeltevések transzdiszciplinaritása olyan új közeget teremthet a kutatásoknak, melyek segítségével a »nagy történetek«, a nemzeti, globális, totális történetírás után újradefiniálhatják magukat a történeti tudományok, s a korábbiaktól eltérő jellegű kérdéseikre új válaszokat kaphatnak". (29.)

---

[7] Lásd ehhez például Gyáni Gábor egy kritikai írását: *A történelem mint kirakós játék?* Jelenkor 2004/12., az erre adott reakciót: Font Márta: *A történész mestersége.* Jelenkor 2005/5. és a viszonválaszt: Gyáni Gábor: *Elmélet és források (Válasz Font Mártának).* Jelenkor 2005/5.

Seress Ákos

SZEGÉNY SZÍNHÁZ – GAZDAG TUDOMÁNY

– Adorján Viktor: *A Szegény Színház – A Jerzy Grotowski által vezetett társulat színházi kutatásai az 1959–1970 közötti időszakban.* Artisz Stúdió, Budapest, 2010. 136 lap –

A Theatron Társulás által kibocsátott *Theatron* című folyóirat, illetve könyvsorozat nagy szerepet játszott abban, hogy a színház, illetve a drámairodalom elméleti alapokra helyezett vizsgálata szerves részévé vált a magyar humán tudományos diskurzusnak. A „hiánypótló" jelző használata így majdnem mindegyik kötet esetében indokolt, legyen szó akár a kortárs színházi törekvésekről,[1] színházszemiotikai vizsgálódásról[2], akár a feminista színház történeti/elméleti bemutatásáról.[3]

A Theatron Könyvek legújabb kötete bizonyos értelemben új korszak kezdete, hiszen a szerkesztőbizottság tagjai már nem a Veszprémi, hanem a Károli Gáspár Református Egyetemen folytatják munkásságukat. Érdekes, a kötet elődeinél jobban hasonlít a *Theatron*ra, ám a lényeg ugyanaz maradt: továbbra is a hiánypótló jelző jut legelőször eszébe a recenzensnek. Adorján Viktor munkája ugyanis Jerzy Grotowski művészetének részletes és kimerítően alapos vizsgálatát végzi el, amivel a szerző a magyar színházi diskurzus régi adósságát törleszti.

Előszavukban a szerkesztőbizottság tagjai is utalnak arra, hogy a magyar Grotowski-kutatás eddig megtett lépései – a rendező könyvének kiadása, illetve a *Színház* című folyóirat különszáma – bár letagadhatatlanul fontosak, korántsem bizonyultak elegendőnek ahhoz, hogy a Szegény Színház ismertté váljon a magyar kultúrnyilvánosság számára. A lengyel rendezővel szembeni vakságunk, miként azt Adorján Viktor *Bevezető gondolat*aiban kifejti, leginkább a szocialista realizmus ideológiájának eredménye, hiszen az ítészek a társulat által képviselt színházi nyelvet egyszerűen nem tartották alkalmasnak arra, hogy a „szocialista néző" szükségleteit kielégítse. Ehhez járult még a Sztanyiszlavszkij-féle realizmus egyeduralma is, melynek nézőpontjából a Szegény Színház poétikája valóban nehezebben befogadhatónak látszik.

---

[1] Imre Zoltán: Színház *és teatralitás – Néhány kortárs lehetőség.* Veszprémi Egyetemi Kiadó, Veszprém, 2003. (Theatron Könyvek)

[2] Kiss Gabriella: *(Ön)kritikus állapot. Az előadáselemzés szemiotikai módszerének vizsgálata.* Veszprémi Egyetemi Kiadó, Veszprém–Budapest, 2001.

[3] Schuller Gabriella: *Tükörképrombolók.* Veszprémi Egyetemi Kiadó, Veszprém–Budapest, 2006. (Theatron Könyvek)

Adorján Viktor tehát e megkésettséget kívánja orvosolni Grotowski színházi rendszerének részletes elemzésével. Könyvét az 1959-től 1970-ig tartó kísérletek bemutatásával kezdi, majd az előadások tapasztalataként megfogalmazódó elméleti kiindulópontokat tárgyalja, végül pedig a színészi munka sajátosságait veszi sorra. E felépítettség kívánja meg, hogy a recenzió ne a szokásos a lineáris stratégiával, hanem *in medias res* mutassa be a kötetet.

Adorján Viktor Grotowski legfőbb újítását abban látja, hogy – szembefordulva a kortárs törekvésekkel – a színház lényegiségének, „ősi magjának" a kutatására vállalkozott. Az előadások nézőjének maga mögött kellett hagynia a társadalmi-kulturális hagyomány által ráruházott passzív pozíciót, így – miként a szerző írja – „közösségi formában, ám mégis kellő intimitással" tudta összemérni magát az egyetemesnek vallott emberi értékekkel. (68.) A színházi élmény így közösségi élménnyé, a néző pedig résztvevővé válik, akinek aktivitása meghatározóan befolyásolja azt, hogy milyen mértékben képes e lelki-morális eseményt átélni. A cél tehát egy közös mítosz, illetve egy közös normatív rendszer keresése, s ez elsősorban archetipikus alakok (Káin, Don Fernandó vagy éppen Doktor Faustus) reprezentációján keresztül történik. E figurák megtestesítése – éppen az elméleti háttér miatt – újabb módszert követelt. Ez volt a „totális cselekvés" elve, mely tulajdonképpen Grotowski színészi tréningjének lényegét adta. E módszer (vagy inkább filozófia) elméleti kereteiről részletes képet kaphat a magyar olvasó a *Színház* című folyóirat már említett tematikus számában vagy Kékesi Kun Árpád elméleti-történeti könyvében,[4] Adorján Viktor azonban a totális cselekvésre épülő színészi játék *hatását* is bemutatja, mégpedig kortárs lengyel kritikusok cikkeinek segítségével. Különösen értékessé válik éppen ezért az *Állhatatos hercegről* szóló fejezet, mely a magyar közönség számára eddig hozzáférhetetlen vallomásokat, részletes beszámolókat tartalmaz. Ezen írások szóhasználata bevallottan meglepő: a szerzők kifejtik például, hogy a Don Fernandót alakító Ryszard Cieslak játékát nem lehet a hagyományos színházi megoldások felől megközelíteni. A kritikusok egyike írja, Cieslak teste az előadás folyamatában szinte „fénnyé vált", úgy tűnt, a színész a „kegyelem állapotában van". Szerencsére erről az előadásról több fotó is készült (melyeket Adorján könyve publikál is), így a fentebb leírt élmény (ha mégoly kis mértékben is) hozzáférhetővé válik a mai ember számára.

A szerző mindemellett rámutat arra, hogy az archetipikus ábrázolás nemcsak alakokra vonatkozhat, hanem szituációkra, illetve kompozíciókra is. Mindebből pedig levonható a következtetés, hogy „nem az archetípus archetípus volta az igazán fontos, hanem morálisan normatív jellege". (70.) Vagyis a Grotowski-féle elmélet elszakad a jungi előzménytől, hiszen itt nem maga a karakter hordozza az archetipikus jelleget, hanem a színészi játék. A Szegény Színház előadása tehát archetípusokat konstruál; az imént említett Don Fernando Cieslak játéka során az állhatatosság megtestesítőjévé vált.

---

[4] Kékesi Kun Árpád: *A rendezés színháza*. Osiris, Budapest, 2007.

Talán a fentiekből is kitűnik, hogy Grotowski színháza korántsem volt annyira „öncélú", mint amennyire a szocialista realizmus ideológiájának alapján ítélő kritikusok gondolták. Hiszen az előadás tétje éppen a társadalmi értékek felülvizsgálatában, illetve az egyéni önvizsgálat esetenkénti kikényszerítésében mutatkozik meg, így elmondható, hogy a Szegény Színház egyik célja, hogy társadalmi funkcióval bírjon. A szertartás tehát itt átmeneti, liminális állapot, mely végén néző és az előadó is visszatér a közösségi élet rendszerébe, nem pedig kiszakad onnan.

Miként azt Adorján Viktor bemutatja, az elméleti rendszer megvalósulása több szempontból is módosította a színművészeti hagyományt, mindenekelőtt a színész és a néző viszonyát. Már Grotowski előtt is láthattunk kísérleteket arra, hogy kimozdítsák a közönséget a modernista „kukucskáló színpad" által konstruált passzív szerepkörből, de a Szegény Színház végrehajtotta a nézőtér „atomizálását". A *Káin* című előadáson például a színészek bejárták a nézőteret, hogy közvetlenül megszólítsák a közönséget. A direkt kommunikáció azonban visszatetszést keltett, éppen ezért a további produkciók során inkább a nézők „passzív szerepbe-helyezésével" kísérleteztek. Az *Akropolisz* előadása alkalmával például a közönség alkotta az „élők" csoportját, szemben az előadók „halott" világával, a *Doktor Faustus* előadásakor ők képviselték a főszereplő szerzetestársait, az *Apocalypsis cum Figuris*ban pedig szemtanúkká váltak. Grotowski egyfajta kiegyensúlyozottságra törekedett: olyan állapotot sikerült létrehoznia, mely nem várt el a szükségesnél több erőfeszítést a néző részéről, mégis ki tudta mozdítani a közönséget a hagyomány által rárótt passzivitásából.

Miként azt *A színész–néző viszony megváltozása* című fejezet bemutatja, mindezt kezdetben a térszervezés és a dramaturgia eszközeivel akarta elérni a társulat. Az első kísérletek a hagyományos színházi felosztás átértelmezését vitték véghez: a *Shakuntala* című előadás például a játékteret a nézőtér közepén futó sávba helyezte, mintegy megbontva ezzel annak homogenitását. Később azonban jóval fontosabbá vált a színészi játék funkciója. A tér átstrukturálása ekkor (tehát például az *Apocalypsis com Figuris* bemutatójakor) már csupán a „színházszerűség" felszámolását jelentette, a helyszín így kiemelte „a színész autentikus cselekvésének fontosságát". (71.)

A térszervezésnél talán lényegesebb kérdés a dramaturgia funkciója. Grotowski társulata a kőszínházakkal, illetve a hagyományos előadási formákkal ellentétben nem kiindulópontként, hanem a produkció egyik alkotóelemeként kezelte a szöveget. Fontos lépés ez, hiszen a színházi művészet önállósulása pontosan itt kezdődik; az előadásnak nem a darab interpretációja vagy tartalmának reprezentációja volt a célja, hanem a saját rendszerének és poétikájának megfelelő szöveghasználat (így az *Ősök*, a *Buffó-misztérium* vagy a *Dr. Faustus tragikus históriája* esetében például). Grotowski gyakran írt saját részeket, illetve emelt át „vendégszövegeket" más művekből. A kísérletek kezdeti szakaszában mindemellett az is lényeges volt, hogy a dramaturgia megteremtse a nézői részvétel lehetőségét. A közönség szerepéről alkotott elképzelések megváltozásával azonban a dramaturgiai stratégiák is egyre differenciáltabbak lettek. Ez a szerző által „szertartás-dramaturgiának"

nevezett eljárás lényegében az előadás szereplőivel, fő alakjával, vagy éppen rajta kívül, a többi résztvevővel való azonosulás lehetőségét kínálta fel a közönség számára (az azonosulás itt transzformációként is értendő, hiszen – a *Kordian*ban például a nézők „ápoltakká" váltak). A dramaturgia másik célja Adorján Viktor elemzése szerint az volt, hogy az előadókat is két póluson helyezze el, vagyis, hogy a centrális alakot minél jobban kiemelje a „többiek" köréből. Így oppozíció jött létre, szembefordulás, mely szintén morális kérdések felvetésével járt, s ez növelte a néző előadásban betöltött szerepét.

Adorján Viktor előadás-elemzéseinek visszatérő motívuma a „gúny és apoteózis dialektikájának" nevezett hatásmechanizmusra történő hivatkozás. A szerző szerint ez az elv legelőször az *Ősök* című előadásban mutatkozott meg, ahol az irónia, a szarkazmus és a kiegyensúlyozottság együttes jelenlétét jelentette. A későbbiek során Grotowski többször kísérletezett olyan „színházi pillanat" megalkotásával, amely képes magába sűríteni mind a komikumot, mind a tragikumot. Ez a mechanizmus egy sajátos elidegenítő technikának, V-effektnek tekinthető: célja, hogy eltávolítsa a nézőt a főhőstől, ám ezzel egy időben az általa hordozott morális tartalmat általános érvényűvé tegye. Vagyis a hagyományos színházi elvektől merőben eltérve, a Szegény Színház rendszerében a morális tartalmat hordozó alakkal a néző *nem* szívesen azonosítja magát. Példaként említi a szerző azokat az előadásokat, melyekben e figura a társadalomtól elidegenített vagy kirekesztett szubjektumként testesül meg. Az *Apocalypsis cum Figuris*ban ilyen az Együgyű, akinek szellemi és fizikai állapota még akkor is taszító, ha az általa képviselt morális elvek nagyon is vállalhatók. Kényelmetlen helyzetbe hozza így az előadás a nézőt: az őrülttel (annak groteszk, illetve gúnyos ábrázolása miatt) a közönség nem azonosulhat, annak ellenére sem, hogy érzi erkölcsének felsőbbrendűségét. A közösségvállalás emiatt az előadás „duhajoknak" nevezett csoportjával következhet be, s ez vezet a néző – miként azt Adorján Viktor írja – „morális önvizsgálatához". Ennek következtében válik az előadás szertartássá, a nézőből pedig így lesz „tanúságtevő". (61.)

A Szegény Színház rendszerének leírásakor Adorján Viktor másik fontos kulcsszava a „negatív út". Ezt először a *Káin* című előadás bemutatásakor használja, mikor is kifejti: „[o]lyan szemlélet és gondolkodásmód ez, amely a hozzáadás helyett az elvételt, a felépítés helyett a lebontást, a haladás irányában az »előre helyett« a »mélyebbre« fogalmát preferálja." (18.) Ez a gyakorlatban két dolgot jelentett: Grotowski színháza igyekezett minél látványosabban eltávolodni a „gazdag színpad" kellékeitől és eszközeitől, s így az előadóművészetet legelemibb lényegére redukálta. Így került a Szegény Színház középpontjába a színészi cselekvés, mely önmagában felelős az előadás által kiváltott hatásért. A „negatív út" elvének másik alkalmazása pedig épp e színészi jelenlétet érinti: egyre nagyobb teret kap az improvizáció, mely szintén redukció eredménye, hiszen Grotowski elméletében a színész cselekvése e folyamat során a legősibb elemi, illetve ösztönös mozdulatokra épül. A színészi munka a „negatív út" eljárásának, tehát az improvizációnak a következtében magától a rendezéstől „szabadul meg", hiszen így a színész je-

lenlétéről „lehámlik" minden, ami tanult, ami nem magából a színészből ered. Ily módon a rendező már nem „dirigensként" van jelen, hanem egy különleges „segítő – értelmező – visszajelző" feladatot ellátó alkotótársként.

Látszólag talán nem is lényeges e változás, ám Adorján Viktor *A színész–rendező viszonylat kérdései* című fejezetben részletesen elemzi ennek gyakorlati hatásait. Miként a szerző bemutatja, a rendező pozíciójával kapcsolatos kérdések igen fontosak Grotowski elméletében, hiszen a „gazdag színháztól" való elkülönböződésének sarokpontja az, ahogyan az alkotófolyamat strukturálásáról gondolkodik. A Grotowski-féle rendező ugyanis nem az előadást alkotó egyes elemek szintézisére törekszik, hanem egy, a hagyományos kőszínház által eddig még fel nem fedezett hatás kiváltásához akar hozzájárulni. Ennek érdekében elutasítja mind a színészekhez közvetlenül közeledő, „bratyizó" (Grotowski kifejezése), mind pedig az autokrata rendezői magatartást. A Szegény Színház rendezője sokkal inkább alkotótársnak tekinthető, aki „nem direktívákat ad, amelyeknek megvalósítását várja (sőt elvárja) a színészektől, hanem a [...] játékanyag további formálódását visszajelzéseivel és inspiratív javaslataival befolyásolja". (87.) A visszajelzés ebben az esetben azt jelenti, hogy a rendező az előadás legelső nézőjeként értelmezi a látottakat, „tükröt tartva" ezzel a színésznek, aki a kapott információk birtokában alakíthatja át, folytathatja vagy akár kezdheti újra munkáját. Az „inspiratív javaslatok" (tehát hangsúlyosan nem *instrukciók*) pedig az előadás struktúrájának felvázolására vonatkoznak, vagyis a különböző elemek összehangolását végzik el. Nem irányítanak, sokkal inkább befolyásolnak, tehát megteremtik az esetleges visszautasítás vagy vita lehetőségét is. Nehezen meghatározható rendezői pozíció alakul ki tehát ezzel, melyre valószínűleg nem alkalmazható egyetlen elmélet sem, s melynek magának sem lehet igazi elmélete (így nem hasonlítható más ismert rendezői magatartásformához). Éppen ezért van az, hogy a Szegény Színház kutatásakor a dirigens gyakorlati munkája a legnehezebben megragadható. Grotowski ugyanis nem ad kézzelfogható fogódzót ezzel kapcsolatban. Mindez persze a színészi munka radikális átértelmezését is jelentette: a drámai karakter többé nem jelent kiinduló- vagy viszonyítási pontot a játék megformálásához, így a színésznek „önmagának és önmagából" kell alkotnia. Érdekes módon – mutat rá Adorján – a Szegény Színház e szempontból a kőszínházaknál sokkal gazdagabbá válik, hiszen a színész itt egy máshol nem tapasztalt szabadságban részesülhet.

A szerző tehát a „negatív út"-nak nevezett eljárás egyik legfőbb eszközének tekinti az improvizációt, mely álláspontja szerint Grotowski módszerének központi elemévé válva a színházi nyelv megújításához vezetett. Adorján fontosnak tartja azonban a fogalom tisztázását, vagyis a színpadi improvizáció pontos meghatározását. Megpróbálja elhatárolni a rögtönzéstől, utóbbiról ugyanis tudatosságot feltételez, vagyis azt, hogy a színész cselekvései során megfigyeli és elemzi saját magát, mozdulatai pedig e mentális cselekvés eredményeként valósulnak meg. A „szent színész" azonban személyiségének autentikus, belső tartalmait hozza felszínre az előadás során, és ezt éppen a racionális működés kizárásával éri el. Ehelyütt jelentkezik az improvizáció és rögtönzés közötti másik nagy különbség: míg ugyanis

az előbbi esetben a színész egy karaktert alakít, vagyis rögtönzött mozdulatai során valaki másnak akar látszani (Adorján példaként a commedia dell' arte hagyományát említi), addig a Szegény Színház művésze az esetlegesen maga előtt is eltitkolt valódi énjét állítja színpadra, bűneivel, illetve élettörténetének szégyellt eseményeivel együtt.

Ezen a ponton mutatkozik meg Adorján Viktor könyvének – véleményem szerint – egyetlen komolyabb hiányossága. A szerző ugyanis nem fordít energiát arra, hogy Grotowski színházelméletét más ismert rendszerekhez kösse (ez alól kivétel Sztanyiszlavszkij és Brecht, akik röviden említésre kerülnek a kötet elején). Az improvizáció tárgyalásakor nem ártott volna, ha a szerző kitér Artaud elméletére vagy Richard Schechner performanszról szóló írásaira, hiszen e szerzők/rendezők is feltételezik, hogy az igazi előadás képes megtalálni a szubjektum valódi központját. Érdemes lett volna kitérni azokra a kezdeményezésekre, melyek a színházat valamiféle beavatási rítusként fogták fel (különösen igaz ez Schechnerre, de említhető/említendő Peter Brook is), és jelezni lehetett volna a hasonlóságokat, illetve a megkülönböztető jegyeket is. S végül: a szerzőnek rá kellett volna mutatnia arra, hogy bár Grotowski színházi rendszere minden kétséget kizáróan nagymértékben hozzájárult a posztmodern színházi nyelv kialakulásához, a szerepek mögött megbújó, autonóm szubjektum létének feltételezése a modernség filozófiai alapállásával mutat rokonságot. Érezhető, hogy Adorján elsősorban a színházi munka, s nem történeti-elméleti koncepciók felől közelít a lengyel rendező életművéhez. Ez természetesen nem baj, sőt: a magyar színházi életnek igen nagy szüksége van olyan tudományos alkotásokra, melyek meghatározó rendezők gyakorlatát mutatják be, vagyis elsősorban a módszertanra fordítanak nagyobb figyelmet. Mindemellett az elemzőnek nem szükségszerű eltekintenie attól, hogy a rendező vagy társulat munkásságát más alkotói folyamatokkal összevetve történeti/elméleti kontextusban helyezze el.

Vitákra adhat okot az utolsó fejezet is, mely túlságosan nagy hangsúlyt fektet Grotowski színházának színházontológiai vizsgálatára. E vizsgálat végén Adorján kijelenti: „a Szegény Színház szertartás előadása egyértelműen a színjáték ontológiai közegébe tartozik." (101.) Mindez azért van így – véli a szerző –, mert a szent színész az előadásban megvalósuló önfeltárás során „nem lehet azonos a hétköznapi önmagával, amely az élet-maszkok megannyi változatát viseli". (101.) Igen ám, csakhogy arról volt szó, hogy az önfeltárás épp a rejtett indulatok és érzések felszínre hozatalában érdekelt (érdekes útra vinne, ha a foucault-i lélek-fogalom felől vizsgálnánk meg e kérdést). Vagyis: a szent színész pontosan az előadás folyamatában válik önmagává, hiszen ott, a színpadon, a tekinteteknek alávetve vetkőzi le – a szerző kifejezését használva – hétköznapi „élet-maszkjait" (éppen ezt a felfogást jellemeztem modernistaként). Vagyis Grotowski színésze megfordítja az ontológiai álláspontot, hiszen a színész egyetlen helyen, a színházban nem „játszik", ezen a közegen kívül azonban maszkot visel.

Grotowski rendszerének a posztmodern színházi nyelvhez való viszonyát azért is jó lett volna alaposabban megvizsgálni, mert így választ lehetett volna adni arra

a kérdésre, hogy mi *nem* vehető át a lengyel rendező elképzeléseiből (gondolok itt elsősorban az autentikus és keresésére vonatkozó kísérletekre). Ettől függetlenül Adorján remekül mutatja be azokat a jellegzetességeket, melyeket a magyar színházi közegnek (nézőknek, alkotóknak, kritikusoknak stb.) mélyebben kellene ismernie. Igényes, jól áttekinthető és rendkívül alapos munkája – említett hibái ellenére is – magas színvonalon tárgyalja a lengyel rendező munkásságát, méghozzá úgy, hogy kutatás alkalmazhatónak bizonyulhat a magyarországi színész-, illetve rendezőképzésben.

A *Literatura* e-mail címe: liter@iti.mta.hu

E számunk szerzőinek e-mail címe

Bene Adrián: beneadrian@gmail.com
Győrei Zsolt: gyzs@galambposta.hu
Horváth Márta: horvathmarta8@googlemail.com
Kila Noémi: noemi.kila@gmail.com
Nádor Zsófia: nador.zsofi@gmail.com
Rajsli Emese: erajsli@yahoo.com
Seress Ákos: seress.akos@gmail.com
Kis Béla: ksbela@freemail.hu

A kiadásért felel a Balassi Kiadó igazgatója
Szedte és tördelte a Balassi Kiadó

Nyomdai munkák
mondAt Kft. • Budapest • www.mondat.hu

Literatura

XXXVII. évfolyam

A MAGYAR TUDOMÁNYOS
AKADÉMIA
IRODALOMTUDOMÁNYI
INTÉZETÉNEK
FOLYÓIRATA

Főszerkesztő
VERES ANDRÁS

Felelős szerkesztő
BEZECZKY GÁBOR

Szerkesztők
HAJDU PÉTER
SZOLLÁTH DÁVID

Technikai szerkesztő
RÓNA JUDIT

Szerkesztőbizottság
POMOGÁTS BÉLA (elnök)
KÁLMÁN C. GYÖRGY
SZILI JÓZSEF

Szerkesztőség
1118 Budapest
Ménesi út 11–13.
Telefon: 279-2776
279-2777
279-2779

Ára: 1200 Ft

literatura

2011
2

XXXVII. ÉVFOLYAM

Bojtár Endre
Havasréti József
Hetényi Zsuzsa
Turi Tímea
Vámos Kornélia

MEGJELENIK NEGYEDÉVENKÉNT

Terjeszti a Balassi Kiadó és a Libro-Trade Kft.

Előfizethető a Balassi Kiadónál (1075 Budapest, Károly krt. 21. II/1.)
közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással
a kiadó ERSTE Bank 11991102-02120733 számú számlájára.

Példányonként megvásárolható

Balassi Könyvesbolt
1137 Budapest, Katona József utca 9–11.
Tel.: 212-0214

Írók Boltja
1061 Budapest, Andrássy út 45.
Tel.: 322-1645; 342-4336
Fax: 342-4311

Atlantisz Könyvsziget
1061 Budapest, Anker köz 1–3.
Tel./fax: 267-6258

továbbá a nagyobb könyvesboltokban
és a Libro-Trade Kft. mintatermében
1173 Budapest, Pesti út 237.
librotrade@librotrade.hu
www.librotrade.hu

Külföldön terjeszti a Balassi Kiadó

HU ISSN 0133-2368

A folyóirat megjelenését támogatta

Magyar Tudományos Akadémia

Nemzeti Kulturális Alap

Literatura

Tartalom XXXVII. évf. 2011/2.

Tanulmány

Bojtár Endre
Isten az irodalomelméletben
– Roman Ingarden – 111

Turi Tímea
„Úgy […] élni, ahogy azt magamnak megírnám"
– Szomory Dezső önstilizáló prózájának esztétikájáról – 123

Havasréti József
Ponyvaregény és kulturális exkluzivitás
– Szerb Antal: *A Pendragon legenda*, 1934 – 142

HeténYi Zsuzsa
„Édesbús válsághangulat, LFS, gondolom magamban"
– Nabokov szovjet, oroszországi
és magyar recepciója 1990 előtt – 172

Szemle

Vámos Kornélia
Galgóczi Krisztina: *A századvég titokzatos tárgya –*
démonikus nők a modern drámában 188

Tanulmány

Bojtár Endre

ISTEN AZ IRODALOMELMÉLETBEN

– Roman Ingarden –

Roman Ingarden *Das literarische Kunstwerk* című könyvének[1] már 1931-es első megjelenésekor nyilvánvaló volt, hogy a modern irodalomtudomány egyik alapműve született meg. Hatása először olyan német és lengyel munkákon volt érezhető, mint N. Hartmann *Esztétikája*, G. Müller *Über die Seinsweise der Dichtung*ja, W. Kayser kézikönyve *(Das sprachliche Kunstwerk)*, vagy a háború előtti lengyel strukturalizmus, az ún. integrális iskola kutatásai, hogy azután átterjedjen angolszász nyelvterületre is, S. Langer munkáira, R. Wellek és A. Warren *Az irodalom elméletére*. Igaz, ez a hatás a háború utáni időszakban erősen gyengült, hogy aztán az 1960-as években a formalizmus–strukturalizmus újjáélesztésekor, a neostrukturalizmus kialakításakor ismét az egyik legszámottevőbbé lépjen elő. Jelzik ezt a könyv újabb német kiadásai, 1962-es lengyel megjelentetése, s a Nyugat-Németországtól a Szovjetunióig mindenütt sokasodó Ingarden-válogatások is. S főként ami ezek nyomában járt: az ingardeni elmélettel való szembenézés. Minden olyan irodalomtudós számára, aki elismeri, hogy tudományunk elsődleges és vitathatatlan tárgya az irodalmi mű – s az 1960–1970-es években legalább szavakban ki merte volna ezt tagadni! –, Nyugaton és Keleten egyaránt *Az irodalmi műalkotás* volt a kiindulópont. Tőle rugaszkodott el a nyugat- és kelet-német befogadásesztétika is, s az 1980-as évekkel kezdődően evvel, a H. R. Jauss fémjelezte irányzattal együtt merült újból némileg feledésbe, ment ki a divatból. Ha azonban fütyülve a divatokra az ingardeni elmélet legbelsőbb magját keressük, talán ma is olyasmire bukkanunk, ami nemcsak az irodalomtudós, hanem minden tudományág művelője, sőt, talán általában az ismeretre törő ember számára tanulságos lehet. Ehhez azonban szemügyre kell vennünk, hogy hol helyezkedik el *Az irodalmi műalkotás* a lengyel tudós életművében.

Roman Ingarden 1893-ban született Krakkóban. Lvovban, Bécsben, Göttingában és Baden-Freiburgban végezte filozófiai tanulmányait, s Husserl közvetlen baráti köréhez tartozott. 1918 után először középiskolai, majd 1933-tól

---

[1] Roman Ingarden: *Das literarische Kunstwerk.* (1931) Tübingen, 1965; magyarul: Roman Ingarden: *Az irodalmi műalkotás.* Fordította Bonyhai Gábor. Budapest, 1977.

Lvovban egyetemi tanár volt. A német megszállás alatt részt vett az illegális egyetemi oktatásban. 1945-ben nevezték ki a krakkói Jagelló Egyetem professzorának, ugyanabban az évben akadémikussá választják. 1952-től a varsói egyetem professzora volt, egészen 1970-ben bekövetkezett haláláig. Egyenes ívű pálya, amely csak kétszer szenvedett némi törést: a német megszállás alatt – bár Ingarden akkor írta filozófiai főművét, a világ létét vagy nemlétét taglaló hatalmas *Spór o istnieniu świata* (Vita a világ létezéséről), melynek testes két kötete 1947-ben, illetve 1948-ban jelent meg –, és 1949 és 1957 között, amikor majdnem minden publikálási lehetőségtől meg volt fosztva, s Kantot fordította lengyelre.

E megingathatatlanul egységes, példamutatóan becsületes gondolkodói életmű, mely saját logikáját követve nemcsak hogy soha nem hódolt be talmi divatoknak, de a mester, E. Husserl tanításával is volt ereje habozás nélkül, nyíltan szembefordulni, amikor az a transzcendentális idealizmus felé kezdett hajlani, középpontjába az irodalmi művet állította, mégpedig e pálya mindhárom nagy, egymásra épülő szakaszában. Az 1927–1928-ban írt *Az irodalmi műalkotás* az irodalmi mű létmódjával és mintegy értékmentes szerkezetével foglalkozott, s azzal, hogy mi biztosítja az irodalmi mű azonosságát önmagával s a különböző egyedi olvasatokkal, az ún. konkretizációkkal szemben. Magának az irodalmi műnek az ontológiája, az irodalmi mű csontvázának a leírása után R. Ingarden 1937-ben lengyel nyelvű könyvet jelentetett meg az irodalmi mű megismeréséről, amely a mintegy „elfogyasztott", elolvasott művet vette szemügyre, az esztétikai élményt, amit a mű kivált, s még tágabban azokat a beállítódásokat, intenciókat, amelyekkel a műhöz közeledhetünk. Erre épültek 1956 után kibontakozó értékelméleti vizsgálódásai, amelyek a műalkotás tulajdonképpeni végső céljával, funkciójával: az esztétikai érték létrehozásával és annak mibenlétével foglalkoznak. Csakhogy Ingarden pályája kezdetén is tudta, hogy az irodalomelmélet és az esztétika legsajátabb feladata ez utóbbi területet kutatni, mégis, ha szabad így mondanom, volt annyi tisztesség saját tárgyával szemben, hogy először azt vizsgálja: micsoda is tulajdonképpen tudományterülete tárgya, hogyan, miképpen létezik, s ezáltal, alighanem elsőnek, megteremtette egy valóban tudományos irodalommagyarázat alapjait.

Úgy gondolom, hogy ez a makacs tisztesség, a látszólagos magától értetődőséget megkérdőjelező, példamutató kíváncsiság *Az irodalmi műalkotás* hatásának egyik titka. Az Ingardent bírálva méltató H. Markiewicz[2] is abban látja honfitársa munkáinak legnagyobb jelentőségét, hogy azok „kimozdítják az irodalomkutatót vizsgálódási tárgyával szemben elfoglalt gondolattalan, automatizálódott magatartásából: rámutatnak az irodalmi műnek mint kulturális alkotásnak egész bonyolultságára, rendkívüliségére, problematikusságára".

[2] Henryk Markiewicz: *Roman Ingarden i rozwój badań literackich.* (R. I. és az irodalomtudomány fejlődése.) In *Fenomenologia Romana Ingardena.* Warszawa, 1972. 321.

A „helyérték" után nézzük, mi jellemzi magát *Az irodalmi műalkotás*t, miben áll tételeinek újdonsága, esetleg vitatható volta. Nem könnyű ennek utánajárni. S nemcsak azért, mert a filozófiailag képzetlen irodalomkutató nem képes követni a filozófus eszmefuttatásait – habár erről is szó van, s maga Ingarden rá is játszik az irodalomteoretikusnak erre a járatlanságára és ebből fakadó bátortalanságára, s nemegyszer úgy utasítja vissza kritikusai ellenvetéseit, hogy illetéktelenségükre mutat rá. A fő nehézség azonban abból fakad, hogy Ingarden fenomenológus filozófus volt. „A tiszta fenomenológia mint tudomány, amennyiben valóban tiszta, [...] csupán lényegszemlélet lehet" – mondja Husserl.[3] Ingarden alapvető módszere szintén a fenomenológiai lényeglátás, az eidetikus epoché, mely a vizsgált jelenségeknek mintegy a végső ideáját kívánja felfogni, s így mintegy egy csapásra betekinteni a világmindenség szerkezetébe. Ingarden az eidetikus epochét alkalmazta *Az irodalmi műalkotás*ban is. A több mint négyszáz oldalas kapitális munkának az egyik válasza a mű azonosságának a kérdésére úgy hangzik, hogy a kérdés itt nem oldható meg, s ennek egyik oka az, hogy „még megmagyarázatlan általában egy tárgy azonosságának a lényege".[4] Maga Ingarden egyébként az irodalmi mű azonosságát az ideális fogalmak létével magyarázza. Hallgassuk meg hát, mit mond elméletének erről a saját maga által is döntőnek tartott támaszáról, könyve vége felé: „Ahhoz, hogy álláspontunk helyességét tökéletesen igazoljuk, ki kellene dolgoznunk az ideális fogalmak és a szójelentésekben való aktualizálásuk elméletét. Ehhez azonban új, terjedelmes tanulmányra lenne szükség. Tehát ha valaki veszélyesnek tartja az ideális fogalmak létezésének a feltételezését, és várakozó álláspontra helyezkedik, akkor csak azt tudjuk neki javasolni, hogy tekintse ezt a feltevést olyan hipotézisnek, amely nélkül sem az irodalmi mű mint valamennyi konkretizációjával szemben azonos tárgyiasság, sem a tudományos mű és az interszubjektív tudomány, sem pedig az irodalmi mű sokféle konkretizációja nem lenne lehetséges."[5]

De ez a helyzet az ingardeni elmélet következő lépcsőfokán is: az 1937-es lengyel nyelvű *O poznawaniu dzieła literackiego* (Az irodalmi műalkotás megismeréséről) című könyvét 1968-ban átdolgozva s alaposan kiegészítve németül is kiadta. Az olvasás elemzésének szentelt könyv egy újonnan bekerült mondata így hangzik: „Semmit nem állíthatunk arról, hogy az egyéni olvasás valójában hogyan zajlik le."[6] Értékelméleti tanulmányai közül az egyiknek már a címe is arról ígér felvilágosítást, hogy *Mit nem tudunk az értékekről?*, s ezek mindegyikében azért sorakozik annyi kérdőjel, mert nincs kielégítően kidolgozva az általános értékelmélet. Roman Ingarden gondolkodói stílusára a legjellemzőbb azonban talán az, hogy miután megerősíti azt a kétségtelen tényt, hogy egész

---

[3] Edmund Husserl: *A filozófia mint szigorú tudomány.* (1910) Fordította: Mezei Balázs. In uő: *Válogatott tanulmányai.* Budapest, 1972. 43.

[4] Roman Ingarden: *Az irodalmi műalkotás.* 354.

[5] I. m. 372.

[6] Roman Ingarden: *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks.* Tübingen, 1968. 174.

munkásságának, különösképpen pedig a művészi és esztétikai értékekről vallott felfogásának sarkköve az „objektivitás" különböző jelentéseinek megkülönböztetése, nyugodt lélekkel jelenti ki, hogy ezt a megkülönböztetést először 1967-ben, tehát több mint fél évszázados tudományos tevékenység múltán végezte el.

A fentiek után azt gondolná az ember, hogy az el nem ért abszolútumok kétkedővé teszik Roman Ingarden okfejtéseit. Erről azonban szó sincs. A lényeglátás mellett ugyanis érvényesül nála a fenomenológiai módszer másik jellemzője is: a világ előfeltevés nélküli leltározásának, a dolgok eredetéhez való visszanyúlásnak az igénye, hallatja hangját a kérlelhetetlen szigor, az önmagára építő univerzalitásra való törekvés is. Roman Ingarden hallatlan aprólékossággal, nem ritkán ellentmondást nem törő dogmatizmussal dolgoz ki minden eléje kerülő kérdést, hogy aztán a legfontosabbakat esetleg a fenomenológus intuíciójára bízza. Az irodalmi mű jelentésrétegének szőrszálhasogató tárgyalásakor például mindenre kiterjed a figyelme, csak egyre nem: a jelentés lényegét képező ideális fogalmakra. Ily módon állandóan az az ember érzése, mintha valaki az emberi élet eredetére keresve a sürgős választ, elkezdené a történetet valahol az őstengernél, s kérlelhetetlen bizonyítékokkal tárná elénk az élet egyre magasabb rendű formáit, de aztán különböző körülmények zavaró hatása miatt megrekedne valahol a delfineknél, s az emberi életet végül is kénytelen lenne az isteni teremtéssel magyarázni. Roman Ingarden elméletét is kettős fal torlaszolja el az irodalomteoretikus elől: egyrészt érvelésének nemegyszer megemészthetetlen aprólékossága, hallatlan pontossága (s az ennek megfelelő nyelvi stílus, mely például az embert, az olvasót családias meghittséggel tudatszubjektumnak vagy pszichikai individuumnak titulálja). Másrészt fő tételeinek ellenőrizhetetlen általánossága, amiről sokszor nem tudni, hogy miből fakad: az érvelés hiányából, a lényeglátó redukcióból vagy egyszerűen az irodalomteoretikus olvasó filozófiai iskolázatlanságából.

Vegyük most sorra Roman Ingarden tételeit. Első helyen kell említeni a fenomenológusoknak azt a valószínűleg helyes feltevését, hogy egy dolog létmódja és szerkezete között összefüggés áll fenn. Ez tette lehetővé, hogy Ingarden kidolgozhatta filozófiai alapozással az irodalmi mű struktúrájának kiérlelt elméletét, s ezért joggal sorolható az irodalomtudományi strukturalizmus megalapozói közé.[7]

[7] Az irodalomteoretikus R. Ingardent az ontológiai strukturalizmus megalapozójának és legkiemelkedőbb képviselőjének mondtam, aki mint esztéta-filozófus természetesen a fenomenológusokhoz sorolandó. Fenomenológiai esztétika és strukturalista irodalomtudomány között azonban nincsenek határvonalak, különbség közöttük csupán tárgyukat és általánosítási fokukat tekintve van. (Minderről részletesen Bojtár Endre: *A szláv strukturalizmus az irodalomtudományban.* Budapest, 1978. 14. és köv.)

Az irodalmi műről, annak létmódjáról egyébként azt mondja, hogy az nem reális, nem is ideális, hanem tisztán intencionális tárgy, vagyis létezése szempontjából heteronóm: nem önmagában rejlenek létének és minőségének meghatározói. Hogy miben? Arra Ingarden kettős válasszal szolgál. Ha az irodalmi mű keletkezésének létalapját keressük, akkor azt nyilvánvalóan azokban a szubjektív műveletekben találjuk meg, melyeket a szerző a mű alkotásakor végez. A szerző tudataktusai tehát nem tartoznak a műhöz, csupán létalapját képezik. Ugyanúgy, mint az irodalmi mű második (habár csak közvetett) létalapja, a nyelv konkrét materiális anyaga. A nyelvi alakulatok: az egyes szavak, szócsoportok, mondatok, mondatcsoportok mind külső hangzásukban (illetve írásjeleikben), mind jelentésükben a tudat mondatképző aktusainak az intencionált képződményei. Nem szabad természetesen a konkrét hanganyagra (illetve írásjelekre) gondolnunk, hiszen itt bizonyos tipikus hangalakról (illetve írásjelről) van szó, mely egy konkrét hanganyag alapján jelenik meg, mely hanganyag azonban maga nem része a nyelvi jelenségnek. Ily módon ez a reális fizikai anyag tulajdonképpen csak egy szabályozó jelzést jelent az olvasó számára, mely arról informálja, hogy mely szóhangzásokat kell éppen konkretizálnia. Roman Ingarden az olvasóról beszél. Ez is jelzi, hogy itt már nem a mű létrejöttének, hanem fennállásának, létezésének az ontológiai alapjáról van szó.

A mű létének harmadik és legfontosabb alapja is a mű fennállására vonatkozik elsősorban, habár létrejötte sem képzelhető el ezen alap nélkül. Ez pedig az ideális fogalmak, az ideális minőségek (lényegiségek) tartománya. Ingarden szerint az ideális fogalmak tartománya az, amelyből a szerző, illetve az olvasó a mondatképző operáció során kölcsönvesz egy jelentésmennyiséget, s az ideális fogalom egy részét aktualizálja. Az ideális fogalmak ily módon a szerző számára mintegy a jelentések raktárául szolgálnak, az olvasó számára pedig vonatkoztatási pontot jelentenek, melynek segítségével a jelentésréteg, s ezen keresztül az irodalmi mű azonossága biztosítható. Tehát az ideális fogalmak nem tartoznak a műhöz, mert ahhoz csak egy aktualizált, kölcsönvett részük tartozik.

Az irodalmi műben Roman Ingarden négy réteget különböztet meg: a szóhangzások, a jelentések, az ábrázolt tárgyiasságok és a sematizált látványok rétegét. E rétegek mintegy egymásra épülnek, s ezért, hogy az irodalmi mű nemcsak tisztán intencionális, tehát létében önállótlan, de származékosan intencionális tárgy is, mert az egész mű kisebb – ugyancsak intencionált – egységekből: a mondatjelentésekből épül fel, melyek viszont a reális, fizikai hanganyagban megalapozást nyerő tipikus szóhangzásokban, illetve a reális, fizikai grafikai jelekben megalapozást nyerő tipikus írásjelekben találják meg a maguk létalapját. Tehát a mű nyelvi anyagának (s ebben a fizikai, materiális résznek) a rétegére épül a jelentésegységek rétege, s ez a központi, kitüntetett réteg az, mely az egész mű strukturális tartószerkezetét képezi, amennyiben az összes többi réteget lényege szerint támogatja, s néhányukat úgy határozza meg, hogy azok létalapja benne rejlik, és tartalmukban függenek e kitüntetett réteg tulajdonságaitól. Ily módon mint az irodalmi mű elemei elválaszthatatlanok ettől a központi rétegtől. Valószínűleg a jelentésegységek rétegének ez a kitüntetettsége

az oka, hogy egyesek Roman Irgarden mű-ontológiáját idealistának, platonikusnak tartják, hiszen szerinte a szójelentés nem más, mint a megfelelő ideális, létautonóm módon létező fogalmakban levő jelentés aktualizálása.

Mi biztosítja tehát a jelentés (egy szó, egy mondat, egy nagyobb jelentésegység, s végül egy egész irodalmi mű jelentésének) azonosságát? Végül is erre a kérdésre vezethető vissza a Roman Ingarden és ellenfelei közötti nézetkülönbség, s ez az, ami – hogy úgy mondjam – visszavetül a mű létmódjának megítélésére is.

Ingarden álláspontja világos: mivel a jelentést intencionáló tudataktusnak az intencionált jelentés csak korrelátuma, nem pedig része, ezért például egy szó elhangzása után nem szűnik meg a szó jelentése, hanem az ideális fogalmak szférájában önmagával azonosíthatóan tovább él. Ily módon – mondja Roman Ingarden – kizárólag az ideális fogalmak létének elfogadása biztosítja, hogy a nyelvi alkotásokat, köztük az irodalmi műveket is, nem kell ideális tárgyaknak tartanunk. Az ezzel ellenkező álláspontok lényege az, hogy amikor a jelentést azonosnak fogadja el két ember, akkor ennek valóságtapasztalatuk lényegi azonossága az alapja.

A kérdés tehát így áll: az író és az olvasó tudatának az azonos tartalma (mely nyilvánvalóan élettapasztalatuk azonosságának eredménye és függvénye), vagy az ideális fogalmak időtlen azonossága?

S ezen a ponton érhető tetten Roman Ingarden mű-elméletének minden történelmietlen statikussága. De nem az ideális fogalmak feltételezésében, mert az már csak következménye annak, ahogy az írót, az olvasót, általában az intencionáló embert és annak tudataktusait, élményeit felfogja: az élmények individuális, egymástól tartalmilag különböző egységek. Így mindannak, ami egy élmény alkotórészét képezi, illetve kizárólag belőle ered, ugyanúgy individuálisnak kell lenni, mint magának az élménynek, és különböznie kell mindattól, ami más élményekből ered vagy azok összetevőjét képezi. Ingarden kizárólag egymástól elszigetelt egyéneket, teljesen különálló tudatokat feltételez, s nem társadalomban élő embereket, akiknek közös tevékenysége alkotja közös tudatuk, a kollektív tudat, a társadalmi tudat alapját. Az individuumok közössége híján ezért kell, hogy úgy mondjam, a másik oldalon: a jelentések oldalán feltételezni a közösséget, az ideális fogalmak egységét.

Ingarden bírálói – köztük a marxisták is – gyakran idealizmussal vádolják a lengyel tudóst. Pedig az irodalmi műalkotás ingardeni ontológiájának nem az idealizmus a gyöngéje, hiszen az irodalmi mű tisztán intencionális – tehát nemideális – létmódja aligha tagadható (azt hiszem, hogy ontológiai vonatkozásban például a sok marxista filozófus által elfogadott „társadalmi lét" ilyesfajta, a reális és ideális létmód közötti, harmadik létmódra utal). Sőt, éppen a lengyel tudós volt az, aki cáfolta, hogy minden megismerési tevékenységre egyforma objektivitásmércét kéne alkalmazni: „Ismeretelméleti tévhitről van itt szó, ami a következőképp hangzik: 'objektív' csak az, ami minden egyes tetszőleges megismerő alany számára és annak teljes passzivitásakor, egyébként azonban a megismerés tetszőleges szubjektív (és alkalmasint objektív) körülményei között mindig egy tárgy tulajdonsága. [...] Ott azonban, ahol egy tárgy adottsága az alany

részéről különleges műveleteket és beállítottságokat követel meg ahhoz, hogy egyáltalán életre keljen, s ahol a beállítottság megváltozása magával vonja a tárgy tartományának a megváltozását is, ott az ilyen esetben adott tárgyat eo ipso valami 'merőben szubjektívnak' fogják fel, olyannak, ami 'valójában' nem is létezik."[8] Az objektivitás különböző módjait és fokozatait megkülönböztető Ingarden a radikális ontikus objektivitással szemben az irodalmi művet „a megismerő emberekre relativizált, gyengébb ontikus objektivitásúnak" mondja, amely azonban interszubjektíve azonosítható önmagával.[9] Az ingardeni elmélet fogyatékossága ennek az interszubjektív azonosításnak a kidolgozatlanságában, elhanyagolásában, figyelmen kívül hagyásában van, abban, hogy szembeállítja egymással az egyénit és a társadalmit, pontosabban: nem vesz tudomást az egyéni tudatban, az egyéni műalkotásban megnyilatkozó, részt vevő társadalmiról. E kettőt mereven elkülönítve Roman Ingarden kénytelen más elkülönítést is végrehajtani, mégpedig a mű léte és élete, története között. Egyfelől van „maga a mű", amely kitöltetlen helyekkel, meghatározatlanságokkal teli sematikus képződmény, mintegy a mindig azonos csontváz, másrészt vannak a műnek az egyes olvasatai, konkretizációi, melyekben a kitöltetlen helyek részben kitöltődnek, úgyhogy a konkretizáció – mely az olvasó másodlagos intenciója révén születő ugyancsak tisztán intencionális tárgy – szintén négyrétegű, de már kevésbé sematikus képződmény. A konkretizációk ugyan – a másodlagos olvasói intencióból adódóan – az olvasók beállítottságától függnek, de azért megismerhető maga a mű is, amely mintegy átsejlik az adekvát konkretizációkon. Más a két tárgy: „maga a mű" és a konkretizáció objektivitásfoka is. Míg a mű interszubjektíve azonosítható, addig a konkretizáció csak monoszubjektíve fogható fel, s a konkretizációk nem azonosíthatók egymással. A mű ily módon állandó, változatlan, míg a konkretizáció a történelmi változás önkényének van kitéve. A különbség alapjára jól világít rá a „monoszubjektív " kifejezés: megint csak az individuális tudatról van szó. Roman Ingarden egy más helyen azzal hozakodik elő végső érvként, hogy amennyiben nem fogadjuk el az ideális fogalmak létét, úgy annyi Hamletet kell feltételeznünk, ahány olvasója, illetve ahány nézője a drámának van. E feltevés csak akkor abszurd, ha „monoszubjektumokat" képzelünk el. Mindjárt nem abszurd azonban – sőt ez felel meg a valóságos tényeknek, nem pedig Roman Ingarden egy olvasatot abszolutizáló dogmatizmusa –, ha felvesszük az odadobott kesztyűt, s elfogadjuk, hogy bizony több Hamlet van: pontosan annyi, ahány társadalmilag érvényes olvasata, közös konkretizációja. Ez a társadalmi érvényesség igen konkrét, jól meghatározható formák között alakul ki (kritika, az irodalmi élet intézményei, folyosói beszélgetések stb.), szemben az ideális fogalmak megfoghatatlanságával, melyekről

[8] Roman Ingarden: *Az irodalmi műalkotás*. XII.
[9] Roman Ingarden: *Betrachtungen zum Problem der Objektivität*. Zeitschrift für philosophische Forschung 1967/21. 254.

sem E. Husserlnek, sem Roman Ingardennek nem sikerült megmondania, hogy hol találhatók: honnan veszi őket kölcsön az ember egy jelentés aktualizálásakor, s hová fordul egy jelentés azonosításakor?

Az ingardeni elmélet, amely elválasztja a mű ontológiáját a mű történetétől, az individuális tudat nézőpontjáról nem látja, nem is láthatja azt a dialektikát, amely az egyéni pszichikumot, a műalkotást a társadalmi-történelmi ideológiával, a jelrendszerrel, a nyelvvel összekapcsolja. Az ingardeni műelmélet – „mely mindig egy pszichikai szubjektumot, egy olvasót tart szem előtt, nem pedig ennek az olvasónak a történetiségét"[10] – többek között nem tudja megmagyarázni a művek halálának kétségtelen tényét: hogyan lehetséges, hogy számtalan irodalmi műalkotás akkor is a műfaj, a műnem, az irodalom, a kultúra, s végül esetleg a kulturálatlanság névtelen tartományába hull vissza, ha esetleg fizikai létalapja nem semmisült meg? Miért feledjük el visszavonhatatlanul könyvek garmadáját akkor is, mikor pincék, padlások mélyén hevernek, miért *nincsenek* e könyvek, holott azok az ideális fogalmak, melyek olvasásukkor biztosították azonosságukat, változatlanul léteznek? A válasz persze megint csak abban rejlik, hogy a társadalmi gyakorlat nyilvánítja holttá és támasztja fel a műveket.

Ingardennél merev kettéosztottságról van szó: egyfelől maga a mű, mely objektív, vagyis élettelen, mozdulatlan, másfelől a konkretizációk, melyek változékonysága kizárólag az olvasók megváltozásától, tehát szubjektív feltételektől függ. A mű és a műélmény között fal húzódik, s a mű megismerése nem az élményben történik, hanem az élmény szubjektivizmusától megtisztított műcsontvázon. Óhatatlanul felmerül a kérdés, hogy mi a haszna a mű eme „objektív" megismerésének. Ki végzi el, ki végezte el valaha is, és elvégezhető-e egyáltalán a konkretizációk letisztogatásának bonyolult műveletsora? Nem megint csak arról van-e szó e ponton is, hogy Roman Ingarden elméletéből nem a felvetett kérdésre adott válasza a megszívlelendő, hanem az a figyelmeztetés, hogy a mű nem minden olvasatával azonos, hogy az irodalomkritika minősítései, véleménykülönbségei nem magukra a művekre, hanem mindig konkretizációikra vonatkoznak, s ebből következően türelmesnek kell lennünk a mások véleményével, s óvatosnak a magunkéval szemben? E kérdések persze merőben költőiek.

De kanyarodjunk vissza Ingarden réteges műelméletéhez (mely rétegesség, mellesleg szólva, megint csak a modern irodalomtudomány közkincsévé vált, függetlenül attól, hogy ugyanazokat a rétegeket különbözteti meg valaki a műalkotásban, mint Ingarden, vagy sem). Ingarden számára a jelentés – E. Husserl kifejezésével – csak „átmeneti objektum", mégpedig a jelentésrétegre épülő másik két réteg: az ábrázolt tárgyiasságok és az ezzel a réteggel kéz a kézben járó sematizált látványok felé. E két réteg az, mely a szépirodalmi műalkotás legsajátabb funkcióját betölteti, ami abban áll, hogy „meghatározott dolgokat és embereket

[10] Zoran Konstantinović: *Phänomenologie und Literaturwissenschaft.* München, 1973. 172.

nyelvi eszközökkel nem csupán intencionálisan életre hív, hanem ezeket megfelelően megválasztott látványokban az olvasónak meg is mutatja". Ez a két réteg, de elsősorban a látványok rétege hivatott megmagyarázni a maga, a konkretizációban kitöltődő kitöltetlen helyeivel, meghatározatlanságaival, hogy miképpen képes az irodalmi mű változni időben és térben, hogy mi az a többlet, ami magát az interszubjektíve ellenőrizhető művet a konkretizációktól döntően megkülönbözteti.

Ily módon előttünk áll maga a mű a négy rétegével, s erre épül, ezen jelenik meg az esztétikai érték, mégpedig a konkretizációban, a mű elolvasása után. Ingarden igen találóan fejti ki azt, hogy különleges beállítódás, intenció szükségeltetik az esztétikai érték befogadásához. Az irodalmi mű elolvasása után, különböző fázisok végén az esztétikai élmény befejezéseként az olvasó megteremti az esztétikai tárgyat, s ezen felismeri az esztétikai értéket. Azt az esztétikai értéket, amely ugyan az irodalmi mű összes rétegének polifonikus harmóniájában születik, de amely az ábrázolt tárgyak és a sematizált látványok rétege nélkül nem jöhetne létre, mivel azok legsajátosabb funkciója éppen az esztétikai tárgy megalapozása. A szépirodalmi mű egyetlen célja: lehetővé tenni, hogy érintkezésbe kerüljünk az esztétikai értékkel. Ezzel érkeztünk el Roman Ingarden műalkotás- és értékelméletének végső pontjához, ahhoz a ponthoz, ahol ez a „réteges", minden ízében racionális elmélet tudományosan követhetetlen „metafizikai" magasságokba tűnik a szemünk elől. Az ember – mondja Ingarden – két világ mezsgyéjén áll. Az egyik, az „alsóbb" régiót a természet jelenti, melyet az ember leküzdeni igyekszik, önmagán kívül és önmagában egyaránt. A másik, a felsőbb régió, melyet „csak megközelítőleg, mintegy visszfényben érezhetünk az önmagukon keresztül megmutatkozó és megtestesített értékekben". Az ember – s ez emberi lényege – új valóságot boltoz a fizikai-biológiai fölé, s „az, amit értéknek nevezünk (jóság, szépség, igazságosság, igazság stb.), az nem emberi világunk eme fizikai-biológiai alapzatában van, hanem kizárólag az általunk teremtett s az emberre jellemző, fölé épített valóságban jelenik meg, vagy legalábbis e valóságon keresztül tündöklik át, illetve igényli e valóság létrehozását, megtestesülése számára".[11] Az ember tehát azért hoz létre egy új – én így mondanám – kulturális valóságot, hogy abban az értékek visszfénye megmutatkozhassék. Az értékek világa ugyanúgy nem emberi világ, mint a természeté. Innen ered a műalkotás rejtélyessége: egy, az embertől idegen világba enged pillanatnyi bepillantást: „két világ határán áll az ember: az egyik, amelyből kinő, és amelyet túlnő szellemének legnagyobb erőfeszítésével, s a másik, amelyhez közeledik legértékesebb alkotásaiban, miközben egyikben sincs igazán otthon. Meg akarván vetni e mezsgyén a lábát, miközben a fizikai-biológiai világ káosza mindenben béklyóba veri és korlátozza a maga természetével emberi lehetőségeiben, s ugyanakkor érezvén

[11] Roman Ingarden: *Człowiek i jego rzeczywistość.* (Az ember és valósága – 1939) In *Szkice z filozofii literatury.* Łódź, 1947. 13.

e világ elégtelenségét és saját emberi lényegével való összeférhetetlenségét, az ember az alkotó élet hatalmát bányássza ki magából, és új valósággal veszi körül magát. Csak ez a valóság tárja fel előtte a lét merőben új dimenzióit, de ebben az új, érzékletes világban ugyanolyan tőle idegen hatalmak lakoznak, mint abban a világban, melyből származik, olyan hatalmak, melyek sokkal jobban meghaladják mindazt, ameddig ő valaha is felérhet. Ebben rejlik különleges szerepe a világon, s ugyanakkor végső forrása tragikus, magányos harcának, sok vereségének, és kisszámú, szinte soha nem döntő győzelmeinek."[12] Roman Ingarden nem hagy kétséget afelől, hogy mi tulajdonképpen az értékeknek ez a magas szférája. Kifejezetten jelzi, hogy az értékeket nem az ember teremti, az ember csak a műalkotáson keresztül találkozik visszfényükkel, s más helyen a reális világ teremtésére képes időtlen, abszolút létezésű tiszta tudatról beszél, melynek értelmezéséhez természetesen semmi kétség nem fér. Az ingardeni értékelmélet ugyanolyan szerkezetű, mint az ingardeni jelentéselmélet: mind az értékek, mind a jelentések az Abszolút Lét birodalmában keletkeznek, s az ember mintegy kölcsönveszi onnan egy-egy részüket.

E röpke vázlatból is kitűnik, hogy Roman Ingarden ritka következetességű, belsőleg egységes elméletet teremtett. Újdonsága akkor válik szembeszökővé, ha az irodalomtudomány történeti fejlődésében szemléljük.

Tárgyát tekintve az irodalomtudomány a megszületése óta eltelt alig kétszáz évben két lehetőség között választhatott: vagy a rendszerszerű elemeket kutatta, vagy az egyedi jelenségeket. A 19. századi pozitivizmus csak a tipikust ismerte el ténynek. Ennek volt ellenhatása a századforduló pszichologizmusa, amely legkülönfélébb áramlataiban (szellemtörténet, freudizmus, életfilozófia stb., stb.) a megismételhetetlenül egyedit hangsúlyozta.[13] A két háború közötti strukturalista, majd a háború utáni neostrukturalista irányzat újra eltekintett az egyeditől. Csakhogy a strukturalizmus (szemben az előzőleg említett két irányzattal) a rendszerszerűséget az irodalmi műalkotáson belül kereste, alapvető tárgya a művön belüli struktúrák, illetve a csak struktúrákból álló művek (varázsmese, detektívregény stb.) voltak. Ez a biztos menedék, illetve kiindulási pont tette lehetővé azután azt, hogy az újra az egyes műalkotás megmagyarázását célzó és a neostrukturalizmussal majdnem egy időben lendületet nyerő hermeneutikai törekvésekkel a strukturalizmus az 1960-as évek befogadásesztétikájában sajátos szintézist alkothatott: az irodalomtudomány – miután a strukturalizmusban rátalált legsajátabb tárgyára, alapegységére: az irodalmi műre – úgymond már sok mindent megengedhetett magának.

---

[12] I. m. 14.

[13] Ennek talán legismertebb megfogalmazása W. Dilthey-től származik: a rendszeres szellemtudományok „éppúgy, mint a történelem, biztosságuk tekintetében attól függnek, hogy *általános érvényűségre* emelhető-e az egyedi megértése (Wilhelm Dilthey: *A hermeneutika keletkezése*. Fordította Erdélyi Ágnes. In *A történelmi világ felépítése a szellemtudományokban*. Budapest, 1974. 472). Dilthey válasza – a híres hermeneutikai bűvös kör – egyértelműen tagadó: „Az értelmezés mindig csak bizonyos fokig hajtja végre feladatát: így minden megértés mindig csak relatív marad, és soha nem zárható le. *Individuum est ineffabile.* (Az individuum kimondhatatlan.)" (I. m. 492.)

Szintézis helyett helyénvalóbb arról beszélni, hogy strukturalizmus és hermeneutika kölcsönösen kiegészítette egymást a befogadásesztétikában. Minden strukturalizmus jellegzetesen szubjektum nélküli transzcendentalista elmélet. (A szubjektumot – Ingardennél láttuk: az Abszolút Lényt, Istent – úgy kell a rendszerhez kívülről hozzárendelni.) A hermeneutika viszont megtalálta a strukturalista szerkentyű mozgatóját: a maga történetiségében egyedi olvasót. Evvel magyarázható a befogadásesztétika páratlan, minden társadalomtudományra kisugárzó hatása és izgalmassága az 1960-as években: még ha csupán a világ egyetlen szeletében, az irodalomban is, mégis, egy rövid történelmi pillanatra betöltődni látszott az istenhiányos űr.[14]

A befogadásesztétika két összetevőjű, „kétfokozatú": vizsgálati tárgyától és céljaitól függően hol beéri a strukturalizmus objektív módszereivel és rendszerszerűségeivel, hol a hermeneutika történeti egyediségére, módszer nélküli szubjektivizmusára van szüksége.[15] Ahogy P. Ricœur[16] megfogalmazza: „A strukturalizmus tudomány, a hermeneutika elmélkedő gondolkozás." A két összetevőnek azonban most már nem kell kendőzniük szembenállásukat, nem kell áldialektikusan, elméleti zagyvaságot okozva egymás helyére csúsztatni magukat, hanem saját határaikat felmérve újra meg újra eljuthatnak érvényességi körük felismeréséig, olyan kérdésekig, amelyekre már nem adható válasz az adott szinten, s ezért tovább kell kérdezni. Ily módon eljutunk magának az irodalomtudománynak a határáig, vagyis olyan kérdésekig, melyekre, noha az irodalomra vonatkoznak, az irodalomtudomány képtelen felelni, hanem más tudományterületeket hív segítségül. (S amelyektől persze cserébe maga is kap olyanokat, amelyek azok számára

---

[14] Vannak, akik elvetik a hermeneutika fő hivatkozási alapját, az emberi kultúra történetiségét. Ha Isten kihalásával a világból a nyelvnek nem lehet alanya, akkor legyen maga a nyelv az alany, az az intertextualitás, az a szöveguniverzum, amelyből – személytelenül – az egyes szövegek kiválnak. Mintha valaki egy szerkezet, egy gép mozgásából kívánná magyarázni a szerkezet mozgatóját. Ha a kartéziánus „Én" semmivé lett, akkor az ember a nyelv funkciója. Nem én beszélem el a nyelvet, hanem a nyelv beszél el engem. A „nyelvi megelőzöttségnek" az a M. Heidegger, majd J. Derrida által kifejtett tétele, hogy „nem mi beszéljük a nyelvet, hanem a nyelv beszél bennünket", s hogy „a nyelv gondolkodik helyettünk", gazdag filozófiatörténeti előzményekre nyúlik vissza. Közvetlen alkalmazása az irodalomértelmezésben azonban vagy annak a közhelynek a tudományoskodó mezbe öltöztetése, hogy a legzseniálisabb szóművész sem léphet túl sokkal a korabeli nyelvállapoton (de egy kicsivel azért túl kell lépnie: attól zseniális), s hogy a legmerészebben újító író is kénytelen elődei hozott anyagából dolgozni; vagy – s nekem úgy tűnik, nálunk ez a rosszabb eshetőség valósult meg az utóbbi húsz évben a magát vezető irodalomtudományos „iskolává" felküzdők kezén – ahhoz vezet, hogy elvész az írói egyéniség, s vele együtt a mű egyedisége. Az író többé nem egyedi művek alkotója, hanem legfeljebb az intertextualitás, a szövegköziség nagy játékszobájában talált mozaikok ügyes összerakója, s ennek megfelelően kiválóan alkalmas az értelmező gondolattalanságának és irodalom iránti érzéketlenségének a palástolására, aki csupán azt tekinti feladatának, hogy minél több irodalom minél több művét bekapcsolva a nyomozásba, minél leleményesebben kiderítse, hogy a kirakójáték egyes kockái honnan valók; miközben az idézethalmok mögött el-eltűnik az értelmező-értékelő személye.

[15] H. G. Gadamer alapvető hatású könyvének a címében – *Igazság és módszer* – valójában *Igazság kontra módszer*nek kéne állnia.

[16] Paul Ricśur: *Struktúra és hermeneutika*. Fordította Vajda András. Helikon 1976/22. 547.

bizonyulnak ilyen „metafizikus", a fizikán, az adott tudományon túlmutató kérdéseknek.) Tudásunk végül is csupán annyit jelent: minél több irányban és módon eljutni a nem tudás eme határaiig, majd újabb területre lépve újabb határokba ütközni, és így tovább, körbe-körbe. A közben szerzett tapasztalatokkal súlyosbodva, taposván ezeket az utakat, talán még e határokat is mindig kijjebb és kijjebb tolhatjuk. Távoli analógiával: az irodalomtudomány megelégedhet a tudományosságnak avval a mértékével, amit W. Heisenberg a fizikának kijelölt, s amiről a Heisenberg-tanítvány F. Capra[17] azt írja: „Heisenberg nagy tette az volt, hogy a 'bizonytalansági elv' néven ismert pontos matematikai formában kifejezte a klasszikus fogalmak határait."

Az azután egyéni kérdés, hogy valaki beéri-e a legtöbbel, amit a tudomány adhat: a bizonytalansági elvvel, s tovább folytatja útját, tudván tudva, hogy annak során legfeljebb újabb és újabb bizonytalansági elvek várják, vagy elhagyja a tudomány területét, s valami végső bizonyosságot keresve a hit birodalmába lép. Mindig fontos azonban tudnia, hogy mikor hol jár.

[17] Frithjof Capra: *The turning point.* Toronto-Auckland, 1982. 79.

Turi Tímea

„ÚGY [...] ÉLNI, AHOGY AZT MAGAMNAK MEGÍRNÁM"

– Szomory Dezső önstilizáló prózájának esztétikájáról –

Bár Szomory Dezső emblematikus szerzője volt a *Nyugat*nak, a kulturális emlékezet töredékesen őrizte meg sajátos életművét. Az íróra, akit korábban heves rajongás és szenvedélyes elutasítás övezett, akiről Kellér Andor[1] és Réz Pál[2] írt életrajzot, mára kisebb-nagyobb, elszórt kezdeményezések próbálják felhívni a figyelmet. A Múlt és Jövő Kiadó 2007-ben indult életműkiadása és az e nyomán vagy ettől függetlenül megjelent esszék és kritikák azt mutatják: noha vannak elismerő vélemények és titkos rajongók, Szomory még mindig az intézményesített irodalomértelmezés egyik vakfoltja. Ennek okát azonban nemcsak a hazai irodalomtudomány sajátos hagyományválasztásaiban kereshetjük, hanem magában Szomory életművében is, amely mindig kínosan ügyelt rá, hogy egyszeri és megismételhetetlen, előd nélküli és utánozhatatlan legyen. Ez az – ironikusan színre vitt – erőfeszítés talán túlságosan is elérte célját, amikor olyan különlegessé transzponálta magát, hogy gyakorlatilag kiírta magát az irodalomtörténetből: ám a Szomory-próza törekvései sokkal több tanulsággal szolgálhatnak, semhogy figyelmen kívül hagyjuk őket.

Szomory a dandy életformának egy ironikus fajtáját valósította meg, életműve pedig a Lebenskunstwerk sajátos megnyilvánulása. Anekdotái, a róla szóló történetek is egy jó tárcával egyenértékű – és funkciójú – alkotások. De nem csak művön kívüli életében tett erőfeszítéseket arra, hogy úgy éljen, mint egy regényhős – mint saját regényének hőse –, írásművei közül azok az igazán figyelemreméltók, amelyekben egy személyiség – leginkább: önmaga – stilizációját nyújtja. Így a továbbiakban a biografikus *Levelek egy barátnőmhöz*[3] és *A párizsi regény*[4] című regényeket, valamint a mindezekhez szemléletileg és műfajilag is kapcsolódó *Harry Russel-*

---

[1] Kellér Andor: *Író a toronyban*. Szépirodalmi, Budapest, 1958.

[2] Réz Pál: *Szomory Dezső. Alkotásai és vallomásai tükrében*. Szépirodalmi, Budapest, 1971. (Arcok és vallomások)

[3] Szomory Dezső: *Levelek egy barátnőmhöz*. Athenaeum, Budapest, 1927. Az oldalszámokat a következő kiadás alapján adom meg: Palatinus, Budapest 2002. A szöveget gondozta: Térey János.

[4] Szomory Dezső: *A párizsi regény*. Athenaeum, Budapest, 1929. Az oldalszámokat a következő kiadás alapján adom meg: Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1969.

Dorsan a francia hadszíntérről[5] című, fiktív tudósítói levelek soraként megalkotott szöveget vizsgálom, miközben arra keresem a választ: milyen irodalom- és művészetszemlélet fejthető fel ezekből a művekből, hogyan lett ez a szemlélet önmaga hatásának akadálya, és miként figyeljünk ezekre a szövegekre, hogy újra hatni engedjük őket.

Mellérendelés és fokozás

A párhuzamos elemzést az is indokolja, hogy Szomory Dezső prózájának a mellérendelés az egyik fő szervező elve. Szövegeinek fő alkotóelemei az egymás mellé rendezett hasonlatok: a lineáris, ok-okozati narratív logikát így a narratív egységeket lazán egymás mellé rendelő, metaforikus és metonimikus kapcsolatok helyettesítik. A Szomory-próza egyik központi kérdése ugyanis az, hogy az egymás mellé rendelt elemek mennyiségi halmozása miként csaphat át minőségi változásba: a regisztrált valóságelemek gazdag leltára hogyan termeli ki a maga fikcionalitását[6] – a mellérendelés mint szerkesztési elv így a fokozás eszköze.

Ennek láttató példája a *Harry Russel-Dorsan a francia hadszíntérről* fejezeteit bevezető, a cselekményre utaló, azt valójában helyettesítő nominális felsorolások sora. Ezek a fejezetkezdemények úgy utalnak arra, hogy a követhetetlenül gazdag áradású szövegben nem lehet hierarchikus rendet teremteni, hogy visszautalnak a szöveg mellé- és hozzárendelő jellegére is. A fejezetjelzések így mintha elsuhanó vonatablakból figyelnék a szöveget mint tájat, azokból tetszőleges metszeteket ragadva ki. A vonatablak mint metafora is megjelenik a szövegben: „Én még a vonaton ajánlottam, hogy készítsük elő őeminenciáját és vonjuk félre a függönyöket a szalonkocsi ablakain. [...] A vonat halad, s kis darabokat mutat a tájból, a dolgok feltűnnek, eltűnnek, újra megjelennek és visszaesnek, az embernek van ideje megszokni a dolgokat, hát nem igaz?",[7] mondja egy pap a háború sújtotta vidéken. Az olvasót mint eminenciást így készíti fel az erős hatásokra Harry nagy egészből kihasított, hatalmas szóleltára, aminek mellérendelő képe a fejezet eleji katalógus: a mellérendelt katalóguselemek így válhatnak a hatás fokozásának eszközévé.

A mellérendeléssel és a fokozással mint a referenciális termelékenység eszközével van összefüggésben, hogy a Szomory műveiről való beszédben furán hangozhat az amúgy semleges 'próza' szó. Hiszen az egynemű jelenségek halmozását és fokozását az a remény élteti e szövegekben, hogy meg tudnak válni puszta prózaiságuktól, a szövegek egy zenei struktúra követésével és megalkotásával zeneibbé válnak a zenénél is:[8] Térey János nem véletlenül találja meg az opera műfajában

---

[5] Szomory Dezső: *Harry Russel-Dorsan a francia hadszíntérről*. Pallas, Budapest, 1918. Az oldalszámokat a következő kiadás alapján adom meg: Múlt és Jövő Könyvkiadó, Budapest, 2008.

[6] Paul de Man: *Az önéletrajz mint arcrongálás*. Fordította Fogarasi György. Pompeji 1997/2–3. 93–107.

[7] *Harry Russel-Dorsan* 283–284.

[8] „Ez most már, szerény formulában, egy teljes benső szerkezet mozgalma és ritmikussága, mely úgy szólván zenén felül valósít meg zenéket." *Levelek* 245.

Szomory narratív mintáit.[9] Térey szerint „csak magas C-ben volna szabad írni Szomoryról"[10] – a hosszan és sokszor kitartott C-k mint a Szomory-próza hasonlata megint csak a mellérendelés és a fokozás együttes megvalósítása.

A választott művek mellérendelő elemzése így abban a reményben születik, hogy e mellérendelésekben – mint egy Szomory-hasonlatban – megmutatkozik a mellérendeltek eredendő összetartozása. A vizsgált szövegek közül párokat is alkothatunk: a *Levelek* és *A párizsi regény* egyaránt tekinthető önéletrajzi elbeszélést imitáló szövegnek: a *Levelek* narratívája épp ott szakad meg – a Párizsba érkezés elbeszélésénél –, ahol *A párizsi regény* kezdődik. E művek címben jelzett műfajai is határosak egymással. A *Levelek*et és a *Harry Russel-Dorsan*t mediális szempontok is rokoníthatják egymással: mindkettő folytatásokban jelent meg először a *Nyugat* hasábjain, fejezetenkénti tagolásukat meghatározva. A *Harry Russel-Dorsan* és *A párizsi regény* is egymás mellé rendelhető: ugyanannak a szimbolikussá váló francia térnek a „valós" és „képzelt" emlékekkel való behelyettesítését végzik el: míg *A párizsi regény* a katonaság elől Párizsba menekülő elbeszélőjét a honvágy gyötri Magyarország után, addig az angol haditudósítót Szomory, a szerző, már Budapestről képzeli vissza a még békében megismert terekre. Ezek az írások nem csupán a cselekmény szintjén jelölik ki a maguk határait: a határok elbeszélésmódok, sőt a beszéd és a beszéden kívüli terek között is megvonódnak, mindig az átlépés reményében.

A határátlépés mint esztétikai hatáskeltés

A határ nemcsak beszédmódok közötti határvonalként mutatkozik meg Szomory műveiben: a határ motívuma a művészi teremtés határtalanságával kerül összefüggésbe. A művészi ízlés határtalanságáról a következőket olvashatjuk: „nem határolok le horizontokat mértani szabályokhoz,"[11] miközben a teremtő zsenit „nem köti le semmi se időben, se térben, mert olyan borzasztó a szárnya, hogy nem fér el vele, csak a végtelenben".[12] A művész külső szempontú megítélése mégis behatárolt: a *Levelek* férjfigurája a „művészt még mindig körülhatárolja".[13]

---

[9] Térey János: *„Páriz! Páriz!". Szomory Dezső, avagy a megrendülés.* Holmi 2008. január

[10] A magas C mint formametafora már Márainál is megjelenik. „Ez a költő egy életen át kiengedte a hangját, állandóan a magas c felé repült." Márai Sándor: *A párizsi regény.* Az Újság 1929. november 23.

[11] *Levelek* 145. Vö. „már-már beleütközöm, úgy látom, egyenesen a jó Istenbe, aki az ő mérhetetlen kegyében beszünteti a legkiválóbb írót is, bizonyos határokon". (*Levelek* 25.) „[B]izonyos ritka szépségeket csak a legfinomabb kereszténység értenek. Akik nincsenek lehatárolva empirikus sivárságokhoz." (*Levelek* 164.) „[A]z álmát szívta a falból, odatapadva, mint egy legvégső határra, ahonnan már nincs tovább. Nincs-e? Ki tudja, ha a falon nem álmodja-e át magát." (*A párizsi regény* 56.) „[M]agasan a végtelenben lógtam, ama végső határok fölött, ameddig az ember csak el tud menni, el tud szállni a gyönyörben!" (*A párizsi regény* 151.)

[12] *Levelek* 255.

[13] *Levelek* 17.

A határ tehát a művészi teremtés olyan akadályaként tűnik fel, amely végtére is nélkülözhetetlen, hiszen ha nincs határ, határátlépés sem lehet, ami ennek a hatáskeltésnek elengedhetetlen eszköze. A határnak egyfajta kompenzációs munkára késztető hatása van: „amint az élet így behatárol, mint minden közönséges halandót, mindenféle szomorúságokkal, szüntelenül arra törekszem, hogy kitágítsam a horizontokat".[14] Az esztétikai hatáskeltés mindig határátlépés: e remélt határátlépések azonban hiába próbálják a szöveg határait kitágítani a szövegen túli, egyéb művészetekkel leírható, netán referenciális vonatkozású világok felé, a határátlépés mindig az irodalmi, művészi hatáskeltésnek a rendjébe íródik vissza, így teremti meg a határátlépés vágya önmaga imitációját. A Szomory-próza esztétikai előfeltevése: művészet az, ami átlépi saját határait.

Ezt példázhatja a *Levelek* valósnak feltüntetett címzettjéhez szóló megállapítása a levélben imitált, tehát irodalmon inneninek feltüntetett megszólalásról: „[e]z most magának szól közvetlen közelről, őszintén és lehatároltan".[15] Így ha elfogadjuk, hogy a közvetlen esztétikai hatáskeltés eszköze épp a művészetből való kilépés, olyan ellentmondáshoz jutunk, ami épp a szöveg imitált nem-irodalmiságából nyeri poétikai erejét. A *Levelek* irodalmon inneni pozíciójának imitációját erősíti az is, hogy önéletrajzi elbeszélése ott ér véget, ahol *A párizsi regény* – címében is regényt, tehát tisztábban szépirodalmat ígérő – elbeszélése elkezdődik, bár a *Levelek* lezárulását a szöveg világán belül épp az indokolja, hogy az elbeszélő nem szorul többet a szavak mankóira, mert immár valóban közvetlen kapcsolat létesülhet a *Levelek* feladója és címzettje között. Így, amikor az elbeszélő élettörténetének felidézésben végre elérne annak „forduló határkövéhez, Párizs elé",[16] meg kell ígérnie a nemsokára érkező nőnek, hogy „nem fog [...] többé könyvekről beszélni s nyargalászni szárnyas paripákon".[17]

Mindezekből kitűnik: Szomorynál a határ mindig a kifejezés határa is. „Minden szó csak a határa annak, amit mondani akarnék."[18] Ez a nyelvről való gondolkodás szorosan összefügg a nyelvi jelek motiválatlanságának elégtelenségével, amelynek közvetve és közvetlenül olyan sokszor hangot ad Szomory. Ha azonban az esztétikai hatáskeltéshez elengedhetetlen a határátlépés, amely egyúttal a mű saját határainak átlépése is, fennáll a veszély, hogy a megszólalás épp azt a nyelvet veszíti el, amely alkotja: „fölzaklatott szívem azokhoz a határokhoz ért, ahol a szenvedésnek már nincs neve semmiféle nyelvben".[19]

---

[14] *Levelek* 168. Vö. „Lekötve emberi határokhoz, legfeljebb csak álmodhatok a végtelenről." (*Levelek* 145.) „Érjük be a vággyal, amelynek határa van, s a szépségnek, ami elérhetetlen!" (*Levelek* 90.) A vérbeli szerkesztő pedig „lehatárolja" az életét kéziratokra, „a betűk és nyomtatás puszta világára, amelyben a lelke elveszett és élt!". (*Levelek* 250.) Határoltság és határtalanság egymásra utaltságához lásd még a „négy fal között, a végtelenben" szintagmát. (*Levelek* 170.) „Az élet olykor [...] éppen ott zárja le a határait, ahol az ember, művészi értelemben, még nagyobb hatást remél, vagy megfordítva, még jobban fél a rossz hatástól." (*A párizsi regény* 144.)

[15] *Levelek* 8.

[16] *Levelek* 259.

[17] *Levelek* 263.

[18] *Levelek* 258.

[19] *A párizsi regény* 28.

A párizsi regény első fejezete a szó szoros értelmében is határátlépést valósít meg. „Mindennek vége lett, e szimbolikus határon."[20] A *Levelek* által felkínált, önmagát irodalmon inneniként leíró perspektívát elfogadva már a valós határ szimbolikus határnak tekintése is határátlépés, csakhogy amíg *A párizsi regény*ben a határ úgy válik szimbolikussá, hogy megtartja valódiságát, addig a *Levelek* is úgy tudja fitogtatni irodalmon inneniségét, hogy épp ezáltal valósítja meg irodalmiságát.

De vajon miért lett vége mindennek a határon? Épp nem azért, mert egy szimbolikus térbe lépett át az elbeszélő, hanem a „profán valóság felismerése", „a való s költészet asztrális távolság[ának]"[21] felismerése miatt. Azaz amikor valóban megtörténik a határátlépés, ami az esztétikai hatás modelljében a távolság felszámolásával kecsegtet, a távolság minden addiginál erőteljesebb átérzése jelenik meg. *A párizsi regény*ben ábrázolt határátlépés nehézségei ugyanakkor nyelvi természetűek: a cilinder rossz szóval való jelölése okozza a bizonytalanságot, pontosabban a cilinder szó helytelen (egy franciás tárgy franciásnak szánt, mégis nevetségesen elsülő) kiejtése – egy olyan szövegvilágban, ahol a hangzásnak kitüntetett szerepe van. Mediális szempontból egy írás határátlépését épp annak hangzóssá válása, az abban elrejtett akusztikum előcsalogatása jelenthetné;[22] ezt a hatáskeltést rontja el annak kiszámíthatatlan természete miatt az elbeszélő/Szomory a határon. De nemcsak a hang és a leírt szó, nemcsak a különböző nyelvek esetleges kapcsolatát lehet e jelenetben felfedezni: az önkényes kapcsolódások a nyelvi jel természetére is emlékeztetnek. Mindebből épp e határhelyzet felismerése lehet megnyugtató kiút: „[e]gy-egy szó olykor csak határa annak, amit kifejezne s inkább a maga megbékéltető hatását érezteti, mint a tartalma erejét".[23] A nyelvi jelek jelölésben betöltött, épp a jelölés természete miatti elégtelenségét tehát a hatáskeltés vágya, a nyelv funkcionális használatának felismerése váltja fel.

E szemlélet miatt tekinthetjük határátlépésnek azokat a fokalizációváltásokat, amelyek az autobiografikus elbeszélésbe ékelődve kívülálló pozícióból jelenítik meg az elbeszélőt. „Mámoros levelező, intervjuer és grafomán, az élet s a riport sodort",[24] „[k]ottákat is másoltam [...], szegény fiatalember!"[25] Noha e fokalizációváltások látszólag semleges szempontból szólnak, valójában – a nézőpont határának átlépése miatt – az elragadtatott jellemzések eszközeivé válnak.

Rejtett határátlépés a nyelvek közötti határok átlépése is: a mellérendelő fokozás paradoxonának egyik legszebb megvalósulása, amikor ugyanannak a kifejezésnek a más nyelven való, nyelvi határt átlépő ismétlése történik meg: „az est! *la soirée!*",[26] „királyi Agrippina, királyi falat, *morceau royal*",[27] „ahol tetszik! *as you like it!*".[28]

---

[20] *A párizsi regény* 7.
[21] *A párizsi regény* 6.
[22] Akusztikum és irodalmi szöveg kapcsolatáról lásd Benczik Vilmos: *Jel, hang, írás. Adalékok a nyelv medialitásának kérdéséhez.* Trezor, Budapest, 2006. 213–228.
[23] *A párizsi regény* 9.
[24] *A párizsi regény* 69.
[25] *A párizsi regény* 221.
[26] *A párizsi regény* 58.
[27] *Levelek* 210.
[28] *Levelek* 215.

A más nyelven való ismétlés *A párizsi regény* és a *Levelek* esetében az elragadtatottság jele: ám arra is emlékeztet, hogy ha elragadtatottságunkban el akarjuk hagyni a nyelv határait, csak egy másik nyelvbe léphetünk át. A *Harry Russel-Dorsan* fiktív tudósításainak esetében – amelyet a *Nyugat*-beli közlések angol cikkek „sajnos csak hevenyészett"[29] fordításaként tüntettek fel – az idegen nyelvű elemek, természetesen elsősorban az angol, ha az elragadtatott pillanatokat is jelzik,[30] e fiktív játék hitelesítésének eszközének tűnnek. *„I am a real londoner"*,[31] írja Harry több helyütt. Paradox módon azonban épp ezek a hitelesítő betétek árulják el a *Harry Russel-Dorsan* fiktív megalkotottságát. *„Sweet german blood! Besonderer Saft! Est-il vraiment si pur ce sang qui coule?* [...] Inkább ezeket citálom, az angol, német, és francia sóhajokat. Mert vérről lévén szó, igazán nem tudom, hogy mit mondjak."[32] Néha tehát épphogy segítség az idegen nyelvbe való átlépés, mivel egy idegen nyelv túl van a nyelv fogalmát helyettesíteni képes, közvetítő mivoltát a legsikeresebben elpalástoló anyanyelvvel. Ugyanakkor fontos, hogy ebben az idézetben a mondatok nem mint jelentések, hanem mint puszta jelölők, mint talált tárgyak jelennek meg, épp a beszédre való képtelenség miatt. Harry azonban itt – mint egy kém – lelepleződik, az angol idézet éppolyan idegen elem az elbeszélésében, mint a francia vagy a német. Harrynek nincsen anyanyelve. Sem az angol nem az, sem a magyar, amelynek puszta fordításában létezik. Szomory ezzel a narratív módszerrel emeli ki elbeszélőjét a nyelv határoltságából, miközben maga szöveg persze csak a közvetítettségében válhat hozzáférhetővé.

Élet és művészet viszonya mint ironikus hasonlat

A határátlépés a maga konkrétságában a *Harry Russel-Dorsan* fiktív haditudósításaiban is kitüntetett jelentőségű. A francia–belga határt kocsiján sofőrjével és inasával lépi át Harry. A *Harry Russel-Dorsan* fő narratív elve amúgy a bolyongás, az elveszettség és a helytalálás, Harry egy viszonylag jól informált Fabrizio del Dongóként van jelen a harctereken, a határátlépés ágyúdörgések és villanások karneváli forgatagában történik: „[e]gyetlen egy őrületes lendület van itt, semmi más: a határ felé!"[33] A határátlépés azonban épp e forgatag miatt nem egyszerű, mintha e forgatag, a határátlépést megnehezítendő, épp a határ fogalmát tenné feleslegessé. „Ha volna út előttem", mondja a sofőr.[34] Az út azonban nemcsak az autó ablakából szemlélve vész el: „a térképet is alig látjuk a portól".[35] A térkép

[29] *Harry Russel-Dorsan harctéri levelei.* [Bevezető] Nyugat 1914. 20. szám
[30] „– *Dam!* – mondja a sofőr" (*Harry Russel-Dorsan* 154.) „No luck." (175.) „[M]icsoda ágyúk, *oh dear!*" (180.) „*Be a man*, mondom magamnak, *behave yourself as a gentleman*, mondom magamnak, s a szemem tele van könnyel". (297.)
[31] *Harry Russel-Dorsan* 23., 60.
[32] *Harry Russel-Dorsan* 316.
[33] *Harry Russel-Dorsan* 80.
[34] *Harry Russel-Dorsan* 81.
[35] Uo.

mint a valós tér leképezése, a valós tért reprezentáló és a valós térben való tájékozódást megelőlegező kép-írás veszíti el a funkcióját. A térkép effajta metaforikus olvasata kapcsolatba hozható a *Harry Russel-Dorsan*ban is kitüntetett jelentőségű, Szomory prózájára olyannyira jellemző kulturális vonatkozású hasonlatok szerepével, amelyek a valóság tapasztalásának művészeti minták általi meghatározottságát sejtetik.

A hasonlatok[36] fontos szerepe talán a legfeltűnőbb jelensége Szomory műveinek: jelentőségét a mellérendelő, analógiakereső narratív szerkezet is magyarázza. E hasonlatok egyik legfontosabb jellemzője, hogy legtöbbször valami valósnak feltüntetett dolog művészetbeli analógiájára hívja fel a figyelmet, élet és művészet eredendő egymásrautaltságát feltételezve. „Mindig irodalmi dolgokra gondoltam s analógiákra gondoltam, mert maga az út, az utca, egész Párizs a boulevard-okon harsogva és zúgva az estében és fényben, valami nagy regény volt, ami élt."[37] *A párizsi regény* „élő regény" fogalma nemcsak arra hívja fel a figyelmet, hogy – immár a határon túllépve – az utólag megírt város „szimbolikus" város is, hanem a regény élő mivoltára is bejelenti az igényét; nota bene *A párizsi regény* címe így válik kétértelművé: az „eleve" regényes Párizs regénnyé tételévé. Regényesség és „életesség" efféle kapcsolata miatt a megérzékítettség mértékét a legtöbb hasonlat épp művészeti minták alapján alkotja meg, ennek talán legtalálóbb példája, amikor a párizsi táj Musset írása által válik érzékelhetővé. „Csillag nem volt, de a boltozat közepén, a teli hold egy zömök torony fölött, csakugyan az a pont volt egy *I* betűn, ahogy Musset látta ezt"[38] – a látvány (betűként való) érzékelése egy már eleve meglévő szöveg újrafelismerése.

A valós tér literalizálódása paradox módon tehát az élővé tevő ábrázolás eszköze: „úgy meneteltem a csapattal, szerényen a fal mellett a járdán, mint egy széljegyzet a szöveg mellett egy könyvben",[39] valakik „az utolsó párnak tűntek, akik még beszélgetnek egy szerelmi regény utolsó oldalán",[40] egy a fiatal udvarló pedig „azzal a wertheri melankóliával" néz, „amellyel az ilyen merénylők stilizálják magukat szerelmi drámák hőseivé".[41] Ha a valóság érzékelését pedig megelőlegezik azok az irodalmi vagy egyéb művészeti minták, amelyek épp a valóságosságukból nyerhetik esztétikai erejüket (emlékezzünk az esztétikai hatás határátlépésére), a várost olvasó és író elbeszélő képzettársításai mintha csak az eleve létező kapcsolatok újrafelfedezései lennének: az erre a felismerésre vezető hasonlatokra számtalan példát

---

[36] „Mi van különben a könyvben? / Ezt felelem: hasonlatok. Sok-sok hasonlat, ezer és egy hasonlat, megdöbbentő és világító." Kosztolányi Dezső: *Harry Russel-Dorsan a francia hadszíntérről.* Pesti Hírlap 1919. február 20.

[37] *A párizsi regény* 243.

[38] *A párizsi regény* 30.

[39] *A párizsi regény* 248.

[40] *A párizsi regény* 95.

[41] *A párizsi regény* 219.

találhatunk *A párizsi regény*ben,[42] a *Levelek*ben,[43] a *Harry Russel-Dorsan*ban[44] egyaránt. Ezek a felismerések azt sejtetik, hogy az irodalom már eleve előrehuzalozza a valóság érzékelését: nem feltétlenül már létező művészeti/irodalmi minták, hanem maga az irodalmi megszólalás mint minta által – ahogy a *Harry Russel-Dorsan* egy nem létező angol „eredeti" szöveg fordítása. A bemutatott hasonlatok összművészeti jellegüknél fogva azt is megmutatják, hogy nemcsak az irodalom, hanem más művészetek is mintákká válhatnak: így lehet az opera mint szuperművészet Szomory prózájának vágyott képe, e próza „mintájául" szolgáló élet hasonlata: „mint egy sötét operát éltem az életemet egy láthatatlan zenekarral és sűrű leitmotívumokkal".[45] E láthatatlan zenekar valódi jelentőségét épp az adja, hogy ekkor a szöveg szerint valóban egy zongorázó szomszéd zavarja az elbeszélőt (és segíti a szerzőt) írói munkájában: Szomory sötétopera-metaforájában a láthatatlan zenekar úgy lesz az alkotás akadálya, hogy annak ihlető múzsájává válik, mégpedig azáltal, hogy ez a zenekar egyszerre tételeződik valósként (mint akadály) és fiktívként (mint ihlető).

Az élet mintája tehát a művészet, amelynek mintája az élet, és így tovább: ám ha valóban komolyan vesszük az egymás mellé rendelő, a hasonlított és hasonlító önállóságát megőrző viszonyokat, amelyek a hasonlított és a hasonlító közötti távolságot megteremtő hasonlatnak mint határátlépésnek a közvetlen hatásában reménykednek, akkor nem a különböző művészeti ágakhoz sorolható és a valósnak feltüntetett motívumok kapcsolatáról kell beszélnünk, hanem be kell látnunk – elérve a Lebenstkunstwerkhez –, hogy „maga a valóság" is egy művészeti ág a sok közül – amelynek kitüntetettsége abban a gyűjtőfunkcióban kereshető,

---

[42] A példák a teljesség igénye nélkül következnek. A párizsi tetők olyanok, „mint egy hangszer". (27.) „[A]z egész olyan őszintén [...] hangzott, mintha [...] Schubert *Gestandnissét* énekelte volna el." (39.) Egy főnök a levelek diktálásával „színházat játszik". (39.) „Volt abban valami balzaci gondolat, ahogy ittam." (98.) „Talán csak egy Manet tudná visszaadni színekbe mártott tragikumát, kietlen szellemességét, jégeső bájait, a hölgyet a színpaddal." (66.) Justh Zsigmond „két gyönyörű kez[e...] két műtárgy volt", (91.) méghozzá „Velasquez modorában". (92.) Adorján „mint egy másik *Penseur*, Rodin mintája szerint". (116.) Egy kávéházban a „sok leány" „mind Renior és Manet álma lehetett". (152.) Van itt férfi, aki olyan, „mint egy részeg matróz egy Maupassant-novellában", (114.) és „ősgránitból farag[ott]" (20.) nő, aki olyan, „mint Vörösmarty hősnője". (26.) Jászai pedig „[m]intha verseken járna, melyek elébe vannak szórva a járdára". (177.) Az utóbbi hasonlatot lásd még *Levelek* 257.

[43] Egy kiskocsmáról „azt hittük, Petőfi írta ki oda a Szamos fölé". (29.) „[A] kertek meggyfái, ahogy Alma Tadema festette volna őket". (29.) „Most érzem csak, [...] amit Montaigne oly mesterien rajzolt". (58.) Az apa arca olyan, „amilyet Rembrandt festett volna a Tizián ecsetjével". (95.) Olyan a csűr, „mint a beyreuthi Wagner-színház". (149.) Egy illat jellemzése: illat, „amit Krúdy regényeiből ismer". (149.) „[S]emmi sem hasonlít annyira az élethez, mint egy jó silány ponyvaregény, éppen amiért olyan silány". (161.) Olyan a régi ház, „mint egy shakespeare-i színpad". (180.) Tisza Kálmán pedig olyan, „ahogy azt Mikszáth Kálmán látta". (233.)

[44] A tanyák látványa Walter Scottot juttatja Harry eszébe. (72.) „[A]z útszéli barikád lejátssza a maga rövid tragédiáját". (196.) Az ágyúdörgés „shakespeare-i". (201.) „[S]zőke asszonyok nagy testekből faragva, mint a Rubens fúriái". (215.) A háborús plakátok szerzőiről: „ezek az urak nyilván haszonnal olvasták Dickenst". (303.) „Mindenki érezte e puskaportól sebzett s feslett drapériában [...] a szimbólumok ibseni erejét". (319.) Egy fagyosan hideg hang „Balzac *Ferragus*át juttatja az eszembe". (348.)

[45] *A párizsi regény* 177.

amellyel az opera is rendelkezik: e kapcsolat miatt eltűnik a szerkezeti különbség a szövegek életet és művészetet, valamint művészetet és művészetet összekötő hasonlatai között.

A Szomory-próza esztétikai előfeltevése szerint tehát művész(et)i minták határozzák meg a művészi és a „valós" érzékelést egyaránt. Ennek szimbolikus képe Harry regénnyé váló – tehát műfaji és megszólalási módot váltó, az azok közötti határt átlépő – tárcáiban a fent említett térkép motívuma. A térképpel mint megelőlegező mintával hasonló funkcióval bír *A párizsi regény*ben a menetrend: a menetrend mint az utazást irányító írás segíti az elbeszélőt/Szomoryt, hogy amikor a pályaudvaron a családját várja, a menetrend által képzeletben maga is kövesse az első fejezetben olvasott és határátlépő utazás megismétlését: „utaztam a menetrendben".[46] Ez az összefüggés más megvilágításba helyezi a *Hermelin* poénját: miután Hermin a hosszú előadás miatt lekési a vonatát, azt mondja Tibor: „Majd máskor mondja meg előre, ha utazik... akkor majd egy rövidebbet írok... a vasúti menetrend szerint írok egy darabot."[47] Ez a meghatározó minta vész el, amikor Harry térképét belepi a por, ahogy *A párizsi regény* Szomoryja is azzal szembesül még elbeszélése elején, hogy a peronőr mintha a menetrend nélkül, „mint akinek csak eszébe jutott valami",[48] irányítja a vonatokat.

Mindezt érdemes összevetni azzal, ha Harry regényét az esztétizmus kritikájaként olvassuk: a háború esztétizálásában az esztétizáló hasonlatai által is reménykedő Harry a narratívában előrehaladva már a morális kritikáját nyújtja a futurista haditudósítónak, aki ő (volt):[49] „[n]em hiszem, hogy amit az egyik ólom leterített, a másik ólom visszaadhassa".[50] Ennek a hitnek az elvesztéseként, az esztétizmusnak a művészet és a valóság valamint a művészetek egymás közötti csereszavatosságának felmondásaként is olvasható a térkép, a menetrend funkcióvesztése. A „határ felé"[51] közeledő kocsiúton szembesül először Harry a művészet mint minta elégtelenségével is: „[h]iába keresné [...] itten a Turner színeit, hangjait, érzéseit, fényhatásait".[52] A parasztok pedig „[n]em az angol falvak szép szőke és arányos Dickens-figurái ezek, [...] hanem a francia rög durva és olthatatlan parasztjai ezek, akiket Millet hasztalan eszményesített".[53] Hasonló kritikában részesül a waterloo-i csatateret – természetesen megint csak tévesen – ábrázoló Victor Hugo is;[54] vagyis az eszményesítés mindig: hasztalan.

Ám miközben Harry eljut az esztétizmus kritikájáig, a regény befejezése ironikusan mégis visszaírja a regényt az esztétista diskurzusba, D. hadnagy – tehát egy másik, a háborúban szintén részt vett nézőpont – szavai által: „ki kellene

---

[46] *A párizsi regény* 367.
[47] Szomory Dezső: *Hermelin*. Színmű. Singer és Wolfner, Budapest, 1916.
[48] *A párizsi regény* 43.
[49] Vári György: *Az emberiség végnapjai*. Élet és Irodalom 2009. március 27.
[50] *Harry Russel-Dorsan* 144.
[51] *Harry Russel-Dorsan* 80.
[52] Uo.
[53] *Harry Russel-Dorsan* 111.
[54] *Harry Russel-Dorsan* 241.

akasztani az írásait, mint a vásznakat, a British Múzeum falára. [...] [Ü]veg alá lehetne helyezni, mint a legbecsesebb műtárgyakat".[55] A kör bezárult, a vonat halad a maga sínjén – ám ha minden előre meghatározott minták szerint halad, hol marad helye az eredetiségnek?

Szomory eredetisége

Szomory munkáiban az élet és a művészet csereszavatosságának nagy klasszikusa, az élet teljességét megörökíteni akaró Balzac kitüntetetten fontos hivatkozási pont. (Vagyis a továbbiakban nem Balzacról mint íróról teszek állításokat, hanem arról, ahogy Szomory használta ezt a nevet: egy mimetikus, lexikonigényű realizmus hasonlataként.) A *Levelek*ben olvasható *Emlékek és vallomások*[56] című levélrészlet például *Az emberi színjáték* vállalásának egy személyes élettörténetre szűkített paródiája: a saját eredet- és élettörténet tervezett száz kötete helyett annak rövidített kivonatát kapjuk (a sorozat tehát csak úgy létezik kivonatában, ahogy a *Harry Russel-Dorsan* fordításban). Balzac ábrázolásának elégtelenségét Harry is megfogalmazza a menekülő francia parasztokat nézve:

„e kiváló Honoré, e drága és spekuláns lélekbúvár százféle fonákságát érzem, szavakkal csinált művészetének egész nagy várkastélyát, palotáját, márványtermét, pantheonját tündöklő valótlanságból, ragyogó fikciókból és légbeli építményekből, [...] ami sohasem volt igaz élet és sohasem volt valóság. [...] Nincs köztük egy arc, egy szem, egy hang, egy mozdulat, semmi, amit Balzac látott."[57]

Noha Balzac mindent akart látni, és amit látott, mind leírni, erre *A párizsi regény* is emlékeztet: hiszen Balzacnál „talán meg van írva minden, ami csak lehetséges az emberek életében", bár épp e 'talán'-t próbálja kicselezni Szomory egy olyan jelenség leírásakor, amely „nem kapható még Balzcban sem".[58] Ez a jelenség Szomorynak a saját maga regény-minta szerinti megalkotása, méghozzá Daudet Alfonz mintája szerint.

Ez az igazi minta szerinti megalkotottság: *A párizsi regény* „karrier-regény" olvasatának sajátos betetőzése: „Meg kellett rajzolnom magamat, sajnos, regényesre, e nagy regényíró előtt",[59] „hogy így legyek *megírva*",[60] „[a]hogy ő írta volna meg", „[e]gy egész más életem lett az ő kedvéért",[61] „átjátsztam egy remek regényét az

[55] *Harry Russel-Dorsan* 384–385.
[56] *Levelek* 22–37. A *Levelek* amúgy is feltűnően sok helyen hozza szóba Balzacot: 81., 139., 173., 182.
[57] *Harry Russel-Dorsan* 119.
[58] *A párizsi regény* 355.
[59] *A párizsi regény* 341.
[60] *A párizsi regény* 343.
[61] *A párizsi regény* 353.

életem valóságának",[62] olvashatjuk.[63] Sőt, a regény még azt az olvasatot is megengedi, hogy *A párizsi regény* egészét tekintsünk e minta szerinti önalkotásnak: „[a]zon a magas erkélyen is, [...] amit emeltem magamnak, nyilván belátott a két szomorú gyertyámhoz egyenest a szobámba, a nyomorba, a vetetlen ágyamig",[64] és ez az a kép, amit *A párizsi regény* is olyan sokszor felvázolt.

A párizsi regény másik művészi minta szerinti önmegalkotója a „művész számára vonzó és förtelmes"[65] szállásadónő, Geneviève – akinek az idővel dacoló önalkotása akár rejtett önparódiaként is olvasható. Amikor az idős Geneviève – pusztán a „stílus kedvéért"[66] – magát ijesztően fiatalra maszkírozva ível fel az Opera lépcsőjén, „látszott [...], hogy Balzacot olvasván regényesre fogja a dolgot".[67] A realizmus klasszikus szerzőjét utánozva válik hát olyan valószerűtlenné a valószínűtlen valóság regénybéli megtestesítője? *A párizsi regény* a realizmus kritikáját nyújtja: okozat helyett okként, valóságleképezés helyett szánalomra méltó és megindító utánzásra való késztetésben látja a hatását. E jelenet tanulsága szerint bár a művészet nem tudja tükrözni a mindig csak hasonlatokon keresztül megnyilvánuló valóságot, a valóság mégis utánozni próbálja a művészetet.

A párizsi regény tehát látszólag egy másik oldalról kezdi ki a balzacinak feltüntetett ideált, mint a *Harry Russel-Dorsan:* míg az utóbbi (a *Levelek* paródiájával egybehangzóan) a valóság kifogyhatatlanságával érzékelteti a balzaci eszmény hiányosságát, addig *A párizsi regény* arra koncentrál, hogy ha Balzac mindent le akart írni, ami a valóságban volt, szem elől tévesztette, hogy a valóság természete már eleve fertőzött a művészetektől. *A párizsi regény* narratívájában azonban a Daudet mintája szerinti önalkotás és az az iránti vágy – amely szintén (ön)esztétizálás: az egyszerre íróvá és írottá válás vágya – hübriszként jelenik meg. De a más mintája általi megalkotottság mellett eredetinek sem lehet lenni.

Hiszen a Daudet általi önmegalkotás már eleve ellentmond *A párizsi regény*ben is bejelentett igénynek, amely egyszerre ars poetica és ars vitae: „mindig úgy szerettem volna élni, ahogy azt magamnak megírnám".[68] Ezért a Daudet-val való kapcsolat egyetlen megingása – amikor Szomory publikálja Daudet-nek a hozzá intézett magánlevelét – nemcsak és kizárólag a magán és nyilvános szféra közötti határt mindkét irányból sértő átlépésével magyarázható, amely határ épp a nyilvános szféra létezésének előfeltétele.[69] Daudet magánlevelének publikálása

---

[62] *A párizsi regény* 355.

[63] Élet és irodalom közötti helycserére a *Levelek* is számtalan szöveghelyhez szolgál, például: „gondolatban ide [a százkötetes regénytervbe] költözködtem s itt éltem". (23.) „Valahogy úgy kell olvasni, ahogy Don Quichotte olvasta a levélregényeket." (55.) „*Ez* a dráma", jellemzi Türr Szomory drámaírói helyzetét. (86.) „[C]sak a képzelet nyújtja a legszebb valóságokat." (180.) „Nincs az az igazság, ami a művészt felülmúlná." (228.)

[64] *A párizsi regény* 356.

[65] *A párizsi regény* 80.

[66] *A párizsi regény* 140.

[67] *A párizsi regény* 171.

[68] *A párizsi regény* 229. A híres mondat nem véletlenül válhatott a Réz Pál-monográfia fülszövegének kezdőmondatává.

[69] Jürgen Habermas: *A társadalmi nyilvánosság szerkezetváltozása.* Fordította Endreffy Zoltán, Glavina Zsuzsa. Századvég–Gondolat, Budapest, 1993.

ugyanis azzal az igénnyel is magyarázható, hogy Szomory átvegye az író (és publikáló) szerepet Daudet-tól, hogy valódi társszerzője legyen önmagának. *A párizsi regény* így e minta-visszavételi kísérletként is olvasható, miközben a *Levelek* (*A párizsi regény*t felvezető) narratívája olyan eredettörténetet rajzol ki, amely felismerve, hogy eredet nélkül nem lehet eredetiként lenni, az eredetiség megalkotásának azt a módját találja meg, hogy nem minták szerint kell élni és írni, hanem magának az írónak (és a vele közvetlen kapcsolatban álló szövegnek) kell mintává válnia.

Mindezzel összefügg a *Levelek* narratívája, amely az eredet problémáját állítja középpontba. A csábító célt feltüntető írások legfőbb tárgya a levelek írójának élete: a csábítás retorikájának eszköze így az önbemutatás lesz, ami pedig az eredetet kísérli meghatározni. Nemcsak a személyes eredetet (a képzelt és valós családtörténetet, a gyerek- és ifjúkort), de az írások eredetét is (a saját művek keletkezéstörténetét és a meghatározó olvasmányok bemutatását). E két – személyes és literális eredet – elválaszthatatlanul fonódik egybe a *Levelek*ben, ami így a narratív identitás születését mutatja meg.

Nemcsak az olvasás jelenik meg a személyiséget meghatározó eredetként,[70] az írás mint mintakövetés és e mintakövetés paródiája is megjelenik: ennek példája, amikor Annie szüleit meglátogatva az elbeszélő sajátjaként adja elő Toldy Ferenc emlékezetből újraalkotott versét.[71] A minták általi előrehuzalozottság egyrészt a stiláris improvizációkban és az azokra való utalásokban (a levelek írója azt próbálgatja, hogyan írná meg e leveleket France, Chateaubriand, Vörösmarty[72] vagy épp Flaubert[73]), másrészt a levélregény műfaji imitációjában is tetten érhető: Annie férjének többszöri említésével a *Levelek* a levélregények „eredőjére", *Az ifjú Werther szenvedései*re montírozódik. A *Werther*-imitáció egyértelműen paródia: egyrészt Annie férje nem az a rokonszenves alak, akivel a *Werther*ben találkozhatunk, ráadásul annyi köze sincs Annie-hez, hogy legalább egy szerelmi háromszög körvonalazódjon; másrészt a *Levelek* esetében sokkal több szó esik a levelek feladójáról, mint annak címzettjéről, mintha csak azért lenne szüksége Szomorynak az intimitást feltételező magánlevél műfajára, hogy legyen egy tükör, amelyben a hitelességet leginkább imitáló megszólalása megnyilatkozhasson.

Mivel a *Levelek* gazdag kulturális utalásrendszert felvonultató narratívája azt vallja, hogy nem lehet minták nélkül alkotni, a szerző saját maga válik saját mintájává: „magamból veszek át magamnak sok mindent, még mielőtt elveszi más",[74] vagy a gyerekkori élményt felidézve: „az az érzésem volt, hogy előbb megírni próbáljam, amit aztán elolvassak s azóta is így tettem ezt, amint azt

---

[70] Ha kimegy az utcára, akkor is kíséri „könyvesszobám emlék[e] a vállamon, az otthonom ter[e], [...] ami úgyszólván az életem geográfiája". *Levelek* 53.
[71] *Levelek* 63.
[72] *Levelek* 56.
[73] *Levelek* 76.
[74] *Levelek* 42.

tudja, sűrűn életemben".[75] A saját mintaként való megalkotásához meg kell másítani a múltat is (amit a képzelt eredettörténet a költő-ősökkel valóban meg is tesz), de úgy is, hogy a megelőző minták mintájának kell magát feltüntetnie. Ha az eredetiség megalkotásának számolnia kell azzal, hogy nem vonhatja ki magát a hagyomány történéséből, a hagyomány hagyományának kell magát megalkotnia. Mindehhez az idő folyását is meg kell fordítania: ezt valósítja meg a számtalan anakronisztikus analógia (például az ókori, első kiadású Homérosz-kötet),[76] amelyek legtöbbször hasonlatokként jelennek meg.[77] Emlékszünk: a hasonlatok *A párizsi regény*ben és a *Harry Russel-Dorsan*ban elsősorban a művészet és az élet egymásrautaltságát jelezték, a *Levelek*ben e mellett az idő megfordíthatóságát és a történelmi korok variabilitását is hangsúlyozzák. (Bár a jelenbeli jelenségeket antik jelzőkkel leíró hasonlatok a valóságérzékelést befolyásoló művészeti mintákat is jelzik.) Az anakronisztikus analógiák tehát fonák ismeretelméletükkel alapozzák meg azt a szemléletet, ami a hatástörténet megfordításával kísérletezik.

„Én mindent kitalálok magamtól, magamban, még azt is olykor, amit mások gondoltak és írtak, egy Montesquieu, egy Shakespeare, de sőt egy Balzac olykor, [...] mert ez csak haszonelvűség dolga, [...] melyekre egyformán jöhet rá minden ember, ha némi képességekkel kutatja, miért kínlódik és miért szeret? Én régebben, mikor még magát nem ismertem s következésképp több időm volt, én megtettem azt, hogy például a Titus Andronicus első felvonása után, még mielőtt ismertem a többit, megírtam a második felvonást."[78]

Az idézet második része azonban mintha tagadná az elsőt, Szomory, a *Titus Andronicus* szerzője eredetiségének reményével mindenek ellenére mintha mégse szeretné, hogy a minták alapján bárki zseni lehessen. Az, hogy Szomory a minták mintája, az elődök elődje akar lenni, mutatkozik meg azokban a jelenetekben is, amikor a fiú túlszárnyalja az apját: amikor az ókori eredettörténetben az apánál okosabb a fiú,[79] vagy amikor Szomory zongorajátéka után a zongorázást tanító apa csupán „second hand" lesz.[80]

---

[75] *Levelek* 160.

[76] *Levelek* 100.

[77] Példák, megint csak a teljesség igénye nélkül: „Az udvarból mind kiabáltak, mint a görög drámák kórusa, egy öreg házmester-jós vezetésével." (38.) Erdőházán a horizontnak „bibliai tájkép[...]"-e van. (42.) A szamáriai ős „petőfies lendülete". (102.) Egy másik költő-ősapa „Mallarmé modorában" énekel. (109.) A szamáriai ős-anya mint Szapolyai Izabella. (104.) „Szapphó akadémiai tagkisasszony". (109.) Egy asszír búcsúvers, „amelyet akár Babits írhatott volna". (118.) Aiszkhülosz nem más, mint magas opera „a meyerbeeri értelemben". (126.) „Mózes báró." (132.) Egyiptomi atmoszféra és bibliai boldogságok a gyermekkorban. (148.) Molière kérdéses jellemzése: polgári író vagy proletár? (172.) Balzac: vajon burzsuj író-e? (173.) Vadnai Károly mint egy antiókhiai szent. (226.) Petőfi kora mint Jézus kora (231.) A saját dráma feltételezett fogadtatásának visszaírása a múltba. (237.) Róma felgyújtása mint Néró „wagneri *Feuerzauber*"-e. (238.)

[78] *Levelek* 46.

[79] *Levelek* 110.

[80] *Levelek* 191.

Az élettörténet határátlépése szerint a *Levelek A párizsi regény* eredetének tekinthető, ám mintha mindkét szövegnek lenne egy mindkettőt megelőző ideáltipikus és nem létező mintája: erre engednek következtetni azok a szövegrészek, amelyek mind a két szövegben előfordulnak (összhangban azzal a sejtéssel, hogy az irodalmi mintáknál fontosabb az irodalom mint minta). Így ismétlődnek a királyokba vetett bizalom szentenciái[81] vagy a zongoratanár jellemzése.[82] E titkos minta pedig mintha maga az emlék lenne (ami ugyanakkor már az irodalmi és más művészeti érzékelések által meghatározott): ennek képe a gémeskutak akárhányszori lehetséges megírása:[83]

„Százszor is leírtam már, mindenféle írásaimban, mindenféle gémeskutakat különböző változatokban, s még százszor annyit le tudnék írni, mindig finomabb és eredetibb pszicho-geometriákkal s azzal az egyéni meglátással, mondhatnám inedit *fölrajzásokkal*, melyeknek titkát őrzöm, ha megengedi."[84]

Ha a saját mintaként való megalkotás el akarja leplezi konstrukció voltát, a mintának egy már eleve létező jelenség felismeréseként kell hatnia. Szomory indíttatása így merőben avantgárd, amennyiben Rosalind E. Krauss nyomán elfogadjuk,[85] hogy az avantgárdisták a szó eredeti értelmében akartak eredetiek lenni, azaz eredetté válni. Szomory azonban úgy alkotja meg az eredetiséget garantáló mintáját, hogy e minta meg kívánja teremteni a maga „titkát", transzcendenciáját, eltitkolt középpontját, amelynek másolatai lehetnek a megnyilatkozások. Tehát beismerve, hogy nem lehet letérni a sínről, Szomory (pontosabban a szöveg, amely közvetlen kapcsolatban tünteti fel önmagát a szerzőjével) maga akar a minta lenni, ő maga lenni a sín: „mindig úgy szerettem volna élni, ahogy azt magamnak megírnám".[86]

Visszaszerezni a hatásokat és másokra hatni azt is jelenti, hogy átlépjük az impresszionizmus és az expresszionizmus közötti határt. Ám ha elfogadjuk, szintén Krauss nyomán, hogy az avantgárd művészeti gyakorlat az avantgárd eszményében bejelentett eredetiség-program kritikai reflexiója, akkor Szomoryt is effajta avantgárd-kritikus avantgárd alkotóként kell tekintenünk, aki már a művészi expressziót megelőző impresszió tapasztalásától vitatja el *a priori* jellegét (nem véletlenül lehet ez Szomory egyik kedvenc kijelentése). A térkép és a menetrend által modellálható meghatározottság így olyan funkciót tölt be Szomorynál, mint Krauss képzőművészeti példáiban a rács. A *Levelek*ben a mintáktól való elszakadás vágya csak egy újabb minta: a saját megszólalás és a saját narratív identitás

---

[81] *Levelek* 84.; *A párizsi regény* 224.
[82] *Levelek* 192.
[83] *Levelek* 148.
[84] Uo.
[85] Rosalind E. Krauss: *Az avantgárd eredetisége: egy posztmodern ismétlés.* Fordította Vajdovich György. Enigma 1994. 3. szám, 88–101.
[86] *A párizsi regény* 229.

mint minta megalkotását és felismerését teszi lehetővé.[87] Ezért lehet az is, hogy Balzacot saját meghatározottságának követése miatt nem tudja követni, állítása szerint, Szomory.[88] A „külső" minta „belső" mintával való felváltásának reményét láthatjuk a térkép és a menetrend motívumához hasonló kotta funkcióvesztésének immár pozitív megítélésében, hiszen a kotta nélküli ének a határok nélküli művészi alkotás hasonlataként is olvasható.[89]

Az eredetiség felfokozott átérzése mindig magányos: ez a magányos-fenséges eredetiség jelenik meg a szintén láthatatlan minta szerint megalkotott Harry önmitizáló megnyilatkozásában is.

„[M]indenben, ami e világon van, amit láttam és éreztem a világon, merőben én vagyok és merőben eredeti, oly eredeti, mint például egy hím zsiráf egy datolyapálma alatt, és hatással sem volt reám semmi más soha, csak amit magamból hoztam ki [...]. Továbbá érzem azt is, hogy egészen magányos vagyok, mert még Sir Durner-Wezens a Times-tól is engem utánoz [...], míg én csak magamat utánzom. És érzem, hogy soha senkire nem szorulok, hogy valami kiváltságos kontaktusban állok a közvetlen megismerések ragyogó forrásaival."[90]

Harry ezen monológrészlete nem csupán futurizmusa miatt érdekes, de a futurizmus kritikája miatt is, amit az eredetiség hasonlítása, azaz mintához kötése is garantál.

A mintát eddig metaforákkal (térkép, menetrend, sín, kotta) vagy általános irodalmi mintákkal (hatástörténet) írtuk körül, ám mindezt konkrétabban – vagy egy Szomory számára oly kedves fogalommal élve – közvetlenebbül is megfogalmazhatjuk. Míg Krauss szerint az avantgárd képzőművészetben a rács mint motívum a vászon eredendő mintázatára utal (és a nyelv általi áthatolhatatlanságra), addig az irodalmi megszólalásban ezt az *a priori* megelőlegezettségét az írásnak a materiális kötöttségei és a nyelv grammatikai szabályok általi meghatározottsága tartalmazza. Az előbbi mint kötöttség nehezményezett is Szomorynál: „Hányszor letérnék felzaklatott szívemmel az írott sorok vonaláról, mint egy rossz útról egy erdőben, hogy egy jobb életet kezdjek!",[91] utóbbit pedig főképp mások ne-

[87] „Nincs mód arra, hogy más legyek a maga kedvéért, mint aki vagyok, sajnos, akárhogy is akarnám. De leszűrve a dolgokat, éppen az a gyönyörű bennem, hogy az vagyok csak, aki vagyok, *myself alone*, ilyen szárnyszegetten s a végsőkig nyomorultan." *Levelek* 157.

[88] *Levelek* 168. Vö. az utak, melyek „nyilván ki voltak jelölve számomra, hogy nem lehetett eltévednem, sajnos!" *Levelek* 232.

[89] A „fülemüle is, valószínűleg önmagában érzi kotta nélkül azt a nyári éjjelt, amelyből kicsattog a hangja". *A párizsi regény* 52–53.

[90] *Harry Russel-Dorsan* 108.

[91] *Levelek* 165.

hezményezték Szomorynál: legkivált Horváth János.[92] A *Levelek* is szól erről a problémáról: „nem tehettem másképp, ha mindig tudtam is, hol ejtem a hibát. [...] csak a magam módján tudok mondani, bárhogy is törekszem a fegyelemre [...] A magam külön világához, meghatározottságához s gondolatához egy külön forma, egy külön alkat kellett".[93] A nyelvi mintát tehát a remények szerint így váltja fel egy személyes, egy eredeti minta. Ez a minta lenne talán az a titkos középpont, amit a *Levelek* eszménynek, poézisnek neveznek, és amit a folytonos újra- és újra-megnevezéssel próbálnak megsejtetni? Ahogy a poézist, úgy a poézist keresőt sem teremtheti meg más viszont, mint maga a nyelv: „már nem is én konstruáltam a mondatokat, mint inkább a mondatok konstruáltak engem".[94]

Hangzás, jelölés, motiváltság

A *Levelek* kicsinyítő tükörként olvasható rejtett, belső eredettörténete az eredetté válás narratíváját a nyelv mint jelölés elégtelenségével hozza kapcsolatba. Ezzel elérünk a Szomory-próza „eredendő" kérdéséhez: a nyelvi jelölés motiválatlanságának feloldási kísérleteihez. Szerb Antal épp a *Levelek* kapcsán állapítja meg: Szomorynál „a szavak puszta szó mivoltukkal hatnak, függetlenül a fogalomtól, amelyet jelölnek".[95]

E belső történetben Szomory képzelt ős-apja az írás örökül hagyójaként jelenik meg, aki a nyelvi jelek elégtelenségén kesereg: a „reménytelen vonalírás" az egyiptomi képírással kerül ellentétbe, előbbi hiányossága, hogy „minden betű csak egy-egy jel, ami nincs semmiféle kapcsolatban azzal, amit jelent", míg az egyiptomiak esetében „az írás majdnem egykorú a szóval s élő beszédük összeforrt, a világ teremtése óta, jelképes hieroglifáikkal".[96] Azaz a vonalírás reménytelensége: motiválatlansága, amely a gondolkozás és a megnevezés olyan akadályaként jelenik meg, amely szükségszerűen tévedésekhez vezet: „már a puszta írás elég ahhoz, hogy tévedjenek".[97] Szomory prózája e tévedés elkerülése érdekében értékelhető egy – határátlépő – kísérletként, amely újra motiválttá próbálja tenni az eleve alogikus és areferenciális nyelvet.

---

[92] Ez a fajta nyelvhatár-feszegetés a *Nyugat* körül kibontakozó nyelvhasználati vita központi kérdése is volt. Lásd Horváth János: *A Nyugat magyartalanságairól.* Magyar Nyelv 1911. február. Ignotus: *A Nyugat magyartalanságairól.* Nyugat 1911. 24. szám. (http://www.epa.oszk.hu/00000/00022/00094/02978.htm) Nyugat 1912. 3. szám (http://epa.oszk.hu/00000/00022/00097/03139.htm) Beszédes, hogy Szomoryt éppúgy „védi meg" a magyartalanság vádjától Ignotus, hogy ha Szomory szomoryul tud, az épp elég – a nyelvi minta (ami persze valószínűleg korántsem olyan normatív, mint ahogy azt Horváth János vélte) felcserélése egyfajta személyes mintára valódi Szomory-féle feloldása a problémának.

[93] *Levelek* 246.

[94] Uo.

[95] Szerb Antal: *Levelek egy barátnőmhöz.* Pandora 1927. június 14.

[96] *Levelek* 99.

[97] Uo.

A motiváltsággal összefüggésben a nyelvnek azonban más hiányosságai is megmutatkoznak: „maga a vonal is gyötör, amit az írott sor húzgál elém, maga a szónak a formája is bánt, amit a betűk mozaikja rak össze, merőben függetlenül azoktól a képektől, melyeket színezne. [...] Aztán mozgás is zavar, amint a kezem csiszolja a papírt".[98] A mintakövetés (amelyet a sorok előhuzalozottsága is szimbolizál) és a motiválatlanság (a jelek és a képzetek függetlensége) mellett és mindezeket összefoglalva az írás, a nyelv közvetítettsége, mediatizáltsága a kifejezés akadályaként tűnik fel: „már a kezemet kell letakarnom valami selyemkendővel, mert a mozgása sem szabad, hogy zavarjon".[99] A közvetítettség ellentmondásos: a közvetítés úgy akadálya a kifejezésnek, hogy épp a kifejezés miatt van ráutalva.

A közvetlen hatásnak és a mintakövetéstől való eltérésnek a vágyát példázza tehát a nyelv motiválatlanságának hangoztatása. E motiválatlanság szembetűnő a referenciális funkciót nem nélkülözhető tulajdonnevek megjelenésében: a tulajdonnév egyértelműen motiválatlan jelölés, épp a tulajdonnév utalhat a legkevésbé viselőjére, noha a név alakítja is viselője történetét. Ezt példázza *A párizsi regény*ben megjelenő unokatestvér: Schlesinger, akinek a nevét Szklezenzsének ejtik Franciaországban, a francia kiejtés (azaz a francia hangzás által kapott név) által regényes alakká válik,[100] majd hazautazása után „Serényi lett egy cégtáblán".[101] A név tehát – és legfőképp a név hangzása – alakítja viselője sorsát, a névvé válni lehet. A név és viselője közötti kapcsolat így bár esetleges – mint a nyelvi jelölő és jelölt között –, mégsem egészen motiválatlan.[102]

A nyelv motiválatlansága azért probléma tehát, mert a nyelv nem alakíthat ki szerves kapcsolatot a kifejezni kívánttal: így az eredettörtént megalkotása is tekinthető a motiválatlan jel által felépített narratíva újramotiválásának, a múlt és a jelen közötti kapcsolat megteremtésének, hiszen aminek van eredete, az nem lehet esetleges.

E motiválatlanság szoros összefüggésben van a már elemzett hasonlatok szerepével: bár a hasonlat retorikai értelemben egy metafora kifejtése, Szomory hasonlatai valójában metonímiák, amennyiben megőrzik a hasonlított és a hasonlító feszült különbségét.[103] Pontosabban: Szomory hasonlatai valójában

---

[98] *Levelek* 166.

[99] *Levelek* 9.

[100] *A párizsi regény* 17.

[101] *A párizsi regény* 70.

[102] A szövegek szereplői mégis mintha reménykednének a nevek motiváltságában. S. Ö. Például így jellemzi szállásadónőjét: „igazi szent Genovéva, mert őt is úgy hívják, Genovéva!" (*A párizsi regény* 88.) A „királyi-utca, holott csak Király utca". (*Levelek* 30.) Chateaubriand „hangzatos nevű, de nagyon szomorú" úr. (*Levelek* 56.) „[A]kit feljegyzek itt, mert olyan szép neve volt: Borsányi Nándor!" (*Levelek* 248.) A név mint külső minta általi meghatározottság is megjelenik: bár megkapásakor az elbeszélő örült a „Monsieur Désiré *de* Szomory" (*A párizsi regény* 72.) levélcímzésnek, későbbi felismerése: az „ilyen rangot és díszeket művésznek csak a tulajdon lelkiismerete adományozhat".

[103] Mindennek pontos megfigyelését lásd Kosztolányi Dezső: *Harry Russel-Dorsan a francia hadszíntérről.* Pesti Napló 1918. február 20.

mintha szerves metaforákká próbálnának válni, miközben csak metonímiák maradhatnak. Ennyiben rokon a Szomory-próza e kérdése Paul de Man Proust-elemzésével, amely metonimikus és a metaforikus jelölés feszültségeként tekint *Az eltűnt idő nyomában* regényfolyamára. De Man a retorikai felosztásokkal szemben nem a metonímia, hanem a metafora alesetének tartja a szinekdochét, épp annak szerves kapcsolata miatt.[104] A szinekdoché alapvetően metaforikus természete miatt lehet olyan nagy igénye Szomorynak a szinekdochikus ábrázolásra (például: felismerni egy pintyőke két holt szemében az „élet egész silányságát"[105]), még ha e szinekdochék – a közvetlen hatás vágyával együtt – sajátos kudarcként mutatkoznak meg. Ezért – mivel a szavak csak határai annak, amit ki tudnak fejezni – a nyelv motiválttá tétele igazi poétikai munka. Rokon a hangzás zeneivé tételével.

A hangzásnak nagy jelentőséget tulajdonító Szomory prózáját bár tekinthetjük akusztikum-imitációs kísérletekként is, valójában másfajta tétekről van szó: ez a próza nem csupán a hangzás, hanem minden érzékelés számára próbálja újra motiválttá tenni a nyelvet. Persze a hangzás kitüntetett szerepe kétségtelen (Saussure szerint a nyelvi jelek motiváltságának utolsó menedékei a hangfestő és hangutánzó szavak[106]), erre enged következtetni a teremtett ős-apa teremtettségét leleplező eredettörténet is: „[b]üszke vagyok [...] erre a samariai eredetre, amelyet szinte ösztönszerűleg találtam meg a nevem hangzásában, [...] mikor ezt a nevet csináltam magamnak, polifoniko-atavisztikusan".[107] Tehát megint csak az utód teremti meg a felmenőjét, nem a felmenő hagyja nevét az utódra: a teremtett név[108] hangzása teremti meg az őst magát. A nyelvi jelek motiválttá tételének egyik lehetősége: ha a hangzás válik eredetté. Így válik értelmezhetővé a 'merde' szó találékony elemzése is, amely a franciák káromkodását azért tartja „szent szó"-nak, mivel az a „[t]ulajdon hangzásával hat, függetlenül az értelmétől",[109] vagyis a „merde" kifejezőerejét épp az adja, hogy már túl van a kifejezés határán.

A másik megoldási lehetőség a nyelv újramotiválására a jelképiség megtalálása: a hangzásból teremtett samariai ős a Homérosz-köteten kívül feleségének egy rózsát ajándékoz: „melyekbe útközben a lelkemet leheltem. S ha egyszer elhervadnak, akkor is az én szívem lesz bennük".[110] A rózsa mint jel így annak a jelképévé is válik, hogy noha a jelek motiválatlanok, mégis képesek valamire: ez pedig a megőrzés reménye. Más kérdés, hogy a nyelv mint megőrzés – megint csak a tulajdonnév funkcióvesztésének ábrázolásával – mindig az elmúlással, így a hiábavalósággal kerül kapcsolatba – emlékezzünk *A párizsi regény* vagy a *Harry*

---

104 Paul DE MAN: *Az olvasás allegóriái*. Fordította FOGARASI György. Ictus–JATE, Szeged, 1999. 81–109.
105 *A párizsi regény* 225.
106 Ferdinand DE SAUSSURE: *Bevezetés az általános nyelvészetbe*. Gondolat, Budapest, 1967.
107 *Levelek* 98.
108 A Szomory választott név választásának feltételezett történetét lásd RÉZ Pál: i. m. 23.
109 *A párizsi regény* 40.
110 *Levelek* 100.

Russel-Dorsan temetőjeleneteire. Előbbiben Heine sírján a rengeteg névjegykártya mutatja meg a nyelvi jelölés mint megőrzés hiábavalóságát,[111] a francia hadszíntér háború sújtotta temetőjében pedig a sírok és a sírfeliratok között vész el az összefüggés, alakítanak a darabokra tört sírkövek újszerű, szinte kalapversszerű véletlenséggel megalkotott, sosem létezhetett neveket.[112] Mindezek a képek azt sugallják: hiába a rózsába mint jelbe lehelt lélek, a nyelv valójában: a kifejezések temetője.

A nyelv motiválatlanságának kárhoztatása azonban csak látszatra ellensége a Szomory-prózának, amely épp ebből a motiválatlanságból, a belőle szükségszerűen fakadó „tévedésből" nyeri poétikai erejét. A nyelv mint tévedés alól ugyanis egyetlen felmentés van, amelyből a tudósok és a történetírók nyelve nem részesül: ez pedig a költők „szép" tévedése.[113] „Gyönyörűen tévedni!"[114] A tévedés tehát egyszerre a nyelvi jelölés devianciája és a költői nyelvhasználat eredője. Szomory prózájában nem csupán a hiba, a tévedés nyelv általi esztétizálhatóságát figyelhetjük meg – amelynek bonyolult kritikáját nyújtja az 1910-es években a *Harry Russel-Dorsan* –, hanem épp e kritikát továbbgondolva, az 1920-as évek autobiografikus szövegeiben már maga a nyelvben rejlő eredendő tévedés tételeződik esztétikumként. Ez a szemlélet az esztétista és az anti-esztétista diskurzussal egyaránt szemben áll: Szomory valóban *eredeti*t alkotott.

---

[111] *A párizsi regény* 107.
[112] *Harry Russel-Dorsan* 277.
[113] „A költő is téved, de az legalább szép." *Levelek* 121. Vö. 151. A tudományos nyelvhasználat elégtelenségét lásd 129. Ezért lehet oly sokszor felértékelt Don Quijote jelölésben való eltévedése is.
[114] *Levelek* 115.

Havasréti József

PONYVAREGÉNY ÉS KULTURÁLIS EXKLUZIVITÁS *

– Szerb Antal: *A Pendragon legenda*, 1934 –

Kisbali László emlékének

1. Bevezető

Szerb Antal 1932 tavaszán fogott hozzá *A Pendragon legenda* megírásához; ez év május végén egyik Budapestről Dionis M. Pippidihez írott levelében már céloz arra, hogy „kalandregényt ír".[1] Egy hónap múltán, immár Párizsból közli román barátjával: „Egy kalandregényt írok, egy skóciai kísértetkastélyban játszódik, a többit el tudod képzelni. Remélem, ki tudok sajtolni belőle néhány pengőt. Realpolitik."[2] A cselekmény helyszíne bizonyára menet közben került át Skóciából Walesbe. Szerb a regény nagy részét angliai élményei nyomán, de már Párizsban írta; a könyv végül 1934-ben jelent meg.[3] Pippidinek írott leveleiből valamennyire nyomon követhető a regény megírásának folyamata. 1932 júliusában így ír Párizsból: „Már 170 tipografizált oldalam van. Elképesztő, ugye? Émelyítő giccset írtam, de talán pénzt fogok keresni vele. És még ebben a sötét szövegben is felcsillan néhol a tehetség."[4] Tehát annak idején Szerb meglehetős távolságtartással írt könyvéről, egyedüli motivációként a pénzszerzést említette, és „émelyítő giccsnek" titulálta a készülő művet. Ennek ellenére *A Pendragon legendát* sokan Szerb legjobban sikerült regényének tartják; kisebb becsvággyal íródott, mint az ambiciózusabb *Utas és holdvilág*, kevésbé túlírt, lapjain kevésbé van jelen az a modorosság, mely az *Utas* egyes részleteit előnytelenül jellemzi. Szerb által tudatosan követett irodalmi előképekről nincs tudomásunk, kissé nagyvonalúan azt mondhatjuk, hogy a regény sémái és motívumai az okkult-hermetikus hagyományra vonatkozó olvasmányaiból, a ponyvairodalom jól ismert zsánerelemeiből mintegy „összeálltak" képzeletében.[5] A kortárs kritikusok többnyire André Gide, Aldous Huxley, illetve

---

* Tanulmányom az NKA Szépirodalmi Szakkollégiumának támogatásával készülő Szerb-monográfiám része – H. J.

[1] *Szerb Antal válogatott levelei.* Sajtó alá rendezte és a jegyzeteket írta Nagy Csaba. Petőfi Irodalmi Múzeum, Budapest, 2001. 70. (A továbbiakban: *Levelek*)

[2] Uo.

[3] Szerb Antal: *A Pendragon legenda.* Franklin, Budapest, 1934. Általam használt kiadása: Szerb Antal: *A Pendragon legenda.* Magvető, Budapest, 1962. A főszövegben álló oldalszámok erre a kiadásra vonatkoznak.

[4] *Levelek* 71.

[5] A regényhez készített feljegyzéseit lásd „Irodalmi vonatkozású feljegyzések". PIM V. 5462/230/4.

Chesterton példájára hivatkoztak, Kállay Miklós kritikája pedig Huysmans magyarul *Ott lent* címen kiadott regényét említi.[6] Szőnyi György Endre három „mágus-regény" lehetséges hatását veti fel, az egyik Huysmans említett regénye, a másik Maugham *A mágus*, a harmadik pedig Meyrink *A nyugati ablak angyala* című műve.[7] A korabeli kritikusok többsége kedvezően fogadta a regényt, melynek 1944-ben második kiadása is megjelent, immár *Rózsakereszt* címmel.[8]

2. Peremműfaj és exkluzivitás

A Pendragon legenda két meghatározó kulturális kontextusban helyezkedik el, az egyik a *populáris zsánerek* rendszere, a másik pedig a kulturális *exkluzivitás*. Az elsőként említett kontextust tömören azzal jellemezhetjük, ha utalunk arra, hogy a kritikusok Szerb művét többnyire a detektívregény, a kísértethistória, a kalandregény sajátos képviselőjének, vagy ezek vegyülékének látták. Thurzó Gábor korabeli kritikája szerint: „izgalmas detektívregény a legjobb iskolából, hátborzongató kísértethistória és sokszor apokrif bájú, sokszor meg valóban tudományos érdekességű essay a rózsakeresztesekről".[9] A kulturális exkluzivitás jelölői a regényben fontos szerepet játszó titkos társaságok, valamint az okkult-mágikus tudás. Ezek a jelenségek (egyfelől a populáris irodalom, másfelől a reneszánsz okkultizmus) kultúraszociológiai értékelésüket tekintve különböznek egymástól, noha találhatók közöttük érintkezési felületek. Szerb Antal sajátos irodalmi ízléspreferenciáinak köszönhetően kifejezetten vonzódott a populáris regiszter termékeihez; ennek számos jele említhető. Egyrészt hangsúlyozta, hogy a klasszikusok remekművei is tele vannak ponyvaelemekkel, másrészt mindig is érdekelték őt az olyan „zsigerekre ható" irodalmi témák, mint gyilkosság, halál, szerelmi szenvedély, illetve a természetfeletti jelenségek: okkultizmus, látomások, szellemek, kísértetek. A populáris zsánerek iránti érdeklődés, és ezek valamiféle esztétikai elismerése szemléletesen jelenik meg a *Világirodalom története* Dosztojevszkij-fejezetében: „Gyilkosság és öngyilkosság olyan gyakori és olyan természetes ebben a környezetben, mint a rémregényekben. Csak Shakespeare dolgozott ennyi halottal. Dosztojevszkijnek nincsenek esztétikai gátlásai. Mintaképe *Balzac*, aki szintén nem idegenkedik a giccstől, és *Sue*, a kor vezető rémregényírója. A Dosztojevszkij-regények meséje többnyire közönséges rémhistória, titokzatos okmányokkal, eltűnt pénzösszegekkel, összeesküvésekkel, primitív titkokkal. *A démonok* végén olyan tömeghalál

---

[6] Joris-Karl Huysmans: *Là-bas* (1891). Magyarul: *Ott lent*. Fordította Kállay Miklós. Kultúra, Budapest, 1922.

[7] Lásd Szőnyi György Endre: *Az ezoteria diszkrét bája: Szerb Antal* Pendragon legendája *és néhány előképe*. In *„Nem süllyed el az emberiség!" Album amicorum Szörényi László LX. születésnapjára*. MTA Irodalomtudományi Intézet, Budapest, 2007. 861–871. Nyitólap: www.iti.mta.hu/szorenyi60.html

[8] Szerb Antal: *Rózsakereszt*. Franklin, Budapest, 1944.

[9] Thurzó Gábor: *A Pendragon legenda* (Erdélyi Helikon, 1934). In Wágner Tibor (szerk.): *Tört pálcák. Kritikák Szerb Antalról*. 1–2. kötet. Tankönyvkiadó, Budapest, 1999. 1. kötet, 235. (A továbbiakban: *Tört pálcák*)

van, mint a *Hamlet* végén. Megint csak azt kell mondanunk, hogy a legnagyobbak nem féltek a giccstől."[10] E sorokat természetesen kellő megfontolással kell olvasnunk, hiszen Dosztojevszkij kötődése a zsánerirodalomhoz annyira szembeötlő, hogy e körülmény említése nem feltétlenül ad magyarázatot magának Szerbnek ez irányú érdeklődését illetően. Fontosabb ennél egy apróságnak látszó fordulat: a „csak Shakespeare dolgozott ennyi halottal" kitétel ugyanis önkéntelenül is az írást szakmunkaként végző, a populáris zsáner obligát alkotóelemeit (gyilkosság, pszichózis, szerelem, árulás, kísértet stb.) mint munkaeszközöket használó hivatásos író képére utal. A hivatásos zsáneríró szerepében való jelentkezésre céloz Hevesi András korabeli kritikája is: „Ritkán jelentkezik új író, aki ennyire hivatása magaslatán van, ennyire szakembere az írásnak."[11]

A Pendragon legenda értelmezése során érdemes figyelembe venni azt a körülményt, hogy a korszak színvonalasabb populáris irodalma nemcsak felszínessége miatt volt „látszat-irodalom"-nak nevezhető, hanem azért is, mert paradox egzisztenciális helyzeteinek és abszurd fordulatainak köszönhetően plasztikusan ábrázolta a modern élet elidegenedettségét.[12] A korszak populáris regényei és vígjátékai többnyire a modern nagyvárosi életstílus felszínén mozogva éppen sztereotip írói eszközeiknek köszönhetően modelleztek különféle társadalmi és társaslélektani helyzeteket. Az efféle irodalom társadalmi olvasatainak megalkotását elősegíti sematikus voltuk – az a körülmény, hogy csak a legmeghatározóbb különbségekre és különbségtételekre helyezik a hangsúlyt –, de könnyed zsánerjellegük ellenére jelen van bennük valamiféle megfontolásra érdemes életfilozófia is. De másféle kettősség is jellemzi ezt az irodalmat a felszín és a mélység kapcsolatát illetően, ez magának a *lektűr műfajának* megítéléséhez kötődik. Szerb esetében azonban nem a lektűrirodalom teljes korpusza a megfelelő viszonyítási pont, hanem az a sajátos átmeneti regiszter, amely, hogy úgy mondjam, elit irodalomnak íródik, de valahogy mégis belekeveredik egy lektűrbe hajló árnyalat; a *midcult*-nál több, az igazán jelentékeny irodalomnál kevesebb. Jó példa erre egyes műveit tekintve – nem véletlenül, hiszen Szerb egyik legkedvesebb írója volt – Márai Sándor, vagy a napjainkban Szerb kapcsán olykor említésre kerülő Milan Kundera.[13]

Szerb minden regényében, különösen *A Pendragon legenda* és a *VII. Olivér* világában nagyon sok olyasféle szituáció található, melyek egyébként is meghatározták a korszak hazai lektűr-irodalmát: a látszat, a szerepcsere, a megtévesztés, a kamuflázs olyan írók és drámaírók műveiben kihagyhatatlan

---

[10] Szerb Antal: *A világirodalom története*. 1–3. kötet. Révai, Budapest, 1941. 3. kötet, 78.

[11] Hevesi András: *Pendragon legenda* (Tükör, 1934). In *Tört pálcák 1.* 236.

[12] Ennek felülmúlhatatlan példája *Senki Alfonz* alakja Rejtő Jenő légiós-regényeiben, akit azért hívnak Senkinek, mert a világ összes országából kiutasították.

[13] Lásd „Lektűrön igényesen megformált, irodalmi vonatkozásokban gazdag, olvasásra föltétlenül, újraolvasásra – az esztétikai jelentés-összetettség kiszámíthatóan alacsony foka miatt – nem egyértelműen érdemes elbeszélő műveket értünk, mint amilyenek például Milan Kundera vagy Paul Auster egyébként rokonszenves munkái." Halmai Tamás: *A szebb századok. Szerb Antal:* Szerelem a palackban. In uő: *Közelítések, távlatok*. Nap Kiadó, Dunaszerdahely, 2008. 220.

hatáselemek, mint Heltai Jenő, Molnár Ferenc vagy éppen Rejtő Jenő.[14] Heltai és Rejtő az identitásproblémákat elviccelő abszurd élethelyzetek, illetve excentrikus figurák népszerű írójaként áll közel Szerb regényírói világához; Molnár színművei esetében pedig a látszaton, a megtévesztésen, a külsődlegességen alapuló cselekményszövés kifejezetten életfilozófiai jelleget ölt. Veres András abban látja Molnár Ferenc „legfontosabb szemléleti újítását, hogy a színpad konfliktusmegoldó képességét extrapolálja az életre. Azt szuggerálja, hogy bármifajta konfliktus *látszattá nyilvánítható és ily módon kiküszöbölhető*".[15] Veres tanulmánya a francia bulvárvígjáték hatásával magyarázza Molnár látszat-dramaturgiáját, valamint azzal a körülménnyel, hogy Molnár az élettől mindinkább elszakadva, egyre inkább a színház (a szerepek, a látszatok, a dramaturgiai cselvetések) öntükröző világban élt. Hanák Péter ugyancsak felfigyelt Molnár színműveinek és világképének fent idézett sajátosságaira, de ő tudásszociológiai magyarázatot keresett ezekre, szerinte a sajátos budapesti „zsidó egzisztencia" talajnélkülisége, relativizmusa, bizonytalansága tükröződik darabjaiban. „Miért történt ez így Molnárnál – miért történt így Budapesten?" – kérdezte Hanák. A válaszhoz egy bécsi párhuzamot hív segítségül, mégpedig Arthur Schnitzlert. „A prosperitás és a biztonság elbizonytalanodásából merítik kiábrándulásaikat a kor szabványillúzióiból, a kétkedést az érzékelhető világ valóságosságában, a közélet és a privát élet moráljában. A létezés relativitásának felismeréséből fakad drámafelfogásuk lényege: nincsen egyértelműen meghatározható határvonal a valóság és a látszat, a játék és a valóság között".[16] A Monarchia látszatvilága az efféle írói törekvések és teljesítmények megértése szempontjából jogos felvetés; Szerb maga is e miliőben szocializálódott Budapesten, a látszatok valóságossága és a társadalmi-kulturális distinkciók viszonylagossága iránti érzékét minden bizonnyal kiélezte zsidó származása, konvertita volta, a „lipótvárosi kultúrmiliő", mely körülvette, valamint családjának a polgári egzisztencia szélén egyensúlyozó bizonytalan helyzete – minderről Szerb levelei és naplójegyzetei is tanúskodnak.

3. Az okkult-mágikus világkép

Szerb nem csak a populáris regiszter mintáit követte a regény megírása során, hanem teret engedett a társadalmi, irodalmi, kulturális exkluzivitás iránti vonzalmainak is. *A Pendragon legendá*ban a kulturális-társadalmi exkluzivitás egyik meghatározó megtestesítője az okkult, mágikus, hermetikus hagyomány. Minthogy a mágikus, okkult, ezoterikus, hermetikus kifejezések gyakran előfordulnak Szerb

---

[14] Hogy ne csak általánosságban hivatkozzak ezekre, itt Molnár Ferenc *A testőr; Egy, kettő, három; Játék a kastélyban* című színdarabjaira; Heltai Jenő *A Family Hotel; VII. Emmánuel és kora; Jaguár; A 111-es* című regényeire; illetve Rejtő Jenő *A tizennégy karátos autó; Az elátkozott part; Az előretolt helyőrség; Piszkos Fred, a kapitány* című regényeire utalnék.

[15] Veres András: *Molnár Ferenc színpada.* In Szegedy-Maszák Mihály–Veres András (szerk.): *A magyar irodalom története.* 1–3. kötet. 3. kötet: *1920-tól napjainkig*. Gondolat, Budapest, 2007. 129.

[16] Hanák Péter: *A dramaturgia látszatdrámaisága.* Budapesti Negyed (22) 1998. tél, 247.

regénye kapcsán, szükséges ezek jelentését röviden tisztázni. A *mágia* a természetfeletti hatalmakat, a természet erőit, az emberi viselkedést közvetlenül uralni próbáló, ennek során varázseszközöket alkalmazó gyakorlat. Különbség tehető az intellektuális-filozofikus tudós mágia, illetve a gyógyításra, rontásra, az időjárás befolyásolására, szerelmi vágyak felkeltésére irányuló népi mágia között; a regénybeli Earl of Gwynedd praktikái inkább az első irányba sorolhatók. Az *okkult tudás* a titkos-rejtett tudás, ezt képviselték és művelték az olyan reneszánsz mágusok, mint Agrippa, John Dee, Robert Fludd, Paracelsus. De itt említendő, és Szerb regényének értelmezése szempontjából sem érdektelen a modern okkultizmus problémája, azért sem, mert a modern okkult gondolkodás egyik leghíresebb képviselőjére, Eliphas Levire a regény egyik kulcsfontosságú helyén Szerb is hivatkozik.[17] Az *ezoterikus* tudás a beavatottak tudása, a exoterikus-nyilvános tudást mindenki megértheti, az ezoterikust csak a kiválasztottak. A *hermetizmus* a reneszánsz idején kiteljesedő, antik természetfilozófiából, illetve mágiából, a neoplatonista filozófiából, a kabbala tanításaiból összetevődő okkult gondolatkör. De hermetikusnak szokás nevezni bármiféle, kevesek által értett, a tudatlanoktól „elzárt" filozófiát, tudományt, költészetet. A *zártságot* megtestesítő tárgyak: sírbolt, szarkofág, lombik – de a befőttesüveg is, utal rá Thomas Mann *A varázshegy*ben – tipikus hermetikus szimbólumok.

Szerb regényében fontos szerepet játszik a *holisztikus-organikus* tudományeszmény, az a gondolatkör, mely szerint a természet rendje az isteni értelem leképeződése, melyben a különféle szintek és összetevők között korrespondenciák és analógiák teremtenek kapcsolatot.[18] E felfogás a mágikus világkép alapeleme, mely a huszadik századi kultúrkritikai szemlélet számára is fontossá vált, mert ezzel ellentétet képezve lehet bírálni a modern gondolkodás töredezettségét és egysíkúságát. Mint Agrippa tanításaival kapcsolatban Magyar László András megjegyzi: „az ő világa kapcsolatok, kölcsönhatások, megfelelések és összefüggések világa, olyan világ, melyet csak irigyelhet a mai, széthullott és áttekinthetetlen világ vak és néma embere".[19] Az Earl of Gwynedd szavaival: „Fludd, uram, sok képtelenséget írt, mert meg akart magyarázni dolgokat, amiket akkor nem lehetett. De a lényegben, a lényegről sokkal többet tudott, mint a mai tudósok, akik már csak nem is nevetnek a teóriáin. Nem tudom, Önnek mi a véleménye, de ma nagyon sokat tudunk a természet apróka részleteiről; akkor az emberek többet tudtak az egészről. A nagy összefüggésekről, amiket nem lehet mérleggel mérni és felvágni, mint a sonkát" (8.).

---

[17] A modern okkultizmus irodalmáról lásd Mircea Eliade: *Okkultizmus, boszorkányság és kulturális divatok*. Fordította Benedek Mihály. Osiris, Budapest, 2005. 6–86. Modern irodalom és okkultizmus kapcsolatát elemzi a következő újabb tanulmánykötet: Wolfgang Müller-Funk–Christa Agnes Tuczay (Hrsg.): *Faszination des Okkulten. Diskurse zum Übersinnlichen*. Francke, Tübingen, 2008.

[18] Szőnyi György Endre: *„Exaltatio" és hatalom. Keresztény mágia és okkult szimbolizmus egy angol mágus műveiben*. JATEPress, Szeged, 1998. 22. skk.

[19] Idézi Szőnyi György Endre: *„Exaltatio" és hatalom*. 157.

Az *exkluzív* tudomány- és tudáseszmény szerepe még lényegesebb, ugyanis e gondolatkör nem csak magára a mágiára vonatkoztatható, hanem Szerb társadalmi nézeteire, valamint Szerb saját írói működésére is.[20] Szerb regényében a tudományos exkluzivitás (a beavatottak által őrzött tudás) és a társadalmi-társasági exkluzivitás (az előkelőek zárt világa) egymás megfelelői; ez tetőződik dr. Bátkynak a titkos társaságokról alkotott nézeteiben is. Ahogy Bátky leírja az earl megjelenését, személyes vonásaiból példaszerű arisztokratikus embertípust alkotva – amilyennek az okkult tudás beavatottjának *lennie kell* –, erre az exkluzív tudást és exkluzív személyiséget egyszerre kifejező összetettségre utal. „Arca, alakja, lénye, Fred meséi elindították a képzeletemet. Valahogy történelmet éreztem benne, erősebben, mint amennyire a könyv mágiája felidézi a múltat. Intuícióm azt mondta: íme az utolsó példány, a ritka illusztráció, a titkokat kutató, aranycsináló főurak fajtájából. Az utolsó ivadéka II. Rudolfnak, a prágai várból. Az ember, akinek Fludd 1933-ban többet mond, mint Einstein" (12.).

A Pendragon legenda történetének és szimbolikájának egyik legfontosabb meghatározója a rózsakeresztes mozgalom. Szerb 1934 novemberében előadást tartott a Magyar Rádióban *A rózsakeresztesek* címmel, hasonló című esszéjét valószínűleg ennek kézirata alapján adták ki.[21] Az esszé összefoglalja, hogy Szerb számára miből állt a mozgalom lényege; látható, hogy az itt említett motívumok (titkos társaság által őrzött okkult tudás, keletről hozott bölcsesség, titokzatos szimbolikával rendelkező sírbolt, a test feltámadása) regényében is meghatározó szerepet játszanak.[22] A kérdéssel foglalkozó kutatók szerint Rózsakereszt és társasága abban a formában, ahogy az említett dokumentumok elénk tárják őket, nem létezett. „[S]emmilyen bizonyíték nem áll a rendelkezésünkre egy magát rózsakeresztesnek nevező titkos társaság létezésére vonatkozóan, mely szervezett csoportként létezett volna abban az időszakban, amikor a rózsakeresztes hóbort dokumentumai keletkeztek. Bőséges bizonyítékait találjuk annak, hogy szenvedélyesen keresték a rózsakereszteseket, de semmi sem bizonyítja, hogy a nyomukra bukkantak volna".[23] Ez volt Szerb Antal álláspontja is: „Az igazság az, hogy Christian Rosencreutz nyilván sohasem élt. A tudósok azt is kimutatták, micsoda más legendák alapján állította össze a két könyv szerzője a Rosencreutz-mesét. De nem csak Rosencreutz nem élt, hanem a társaság sem létezett, melynek híveket gyűjtött az ismeretlen szerző".[24]

---

[20] Mindez (titkolódzás, diszkréció, rejtőzés, elzárkózás) sok szálon szövődik Szerb életművébe. Tanulságos az a lelkesültség, mellyel Kölcsey és Babits *lelki diszkréciójáról* méltatja, ahogyan a *Pendragon* egy helyén a könyvek diszkréciójáról ír (67.) és hasonlók.

[21] Lásd *A rózsakeresztesek*. Szerb Antal rádióelőadása. Rádióélet 1934. november 1. 31. Az adatot közli: Nagy Csaba (szerk.): *Szerb Antal bibliográfia*. Petőfi Irodalmi Múzeum, Budapest, 2001. 406. tétel. Az előadás szövege a Petőfi Irodalmi Múzeumban található: *Szerb Antal rádióelőadásai*, 1934–1942. V. 5462/208.

[22] *A Pendragon legenda* – az első kritikák megjelenése szerint – 1934 decemberében kerülhetett forgalomba, a novemberi rádióelőadás szövege nyilván Szerbnek a regényhez készített jegyzetei alapján készült.

[23] Frances A. Yates: *Rózsakeresztesek és szabadkőművesek*. Fordította Keszthelyi András. Café Bábel 1993/3. 31.

[24] Szerb Antal: *A rózsakeresztesek*. In uő: *A kétarcú hallgatás*. Magvető, Budapest, 2002. 296.

Függetlenül a rózsakeresztes mozgalom történeti létezésének problémájától, Szerb megragadott a mozgalom dokumentumaiban és kétes hírnevében valami valóságosat, azt a szellemi-lelki „realitást", mely túlmutat a rózsakeresztes dokumentumok tárgyi állításain és ezt emelte át regényébe. Szerb hangsúlyozta, hogy Johann Valentin Andreae irodalmi misztifikációjából valamiféle *társadalmi entitás* mégiscsak létrejött, és ez jelentős kulturális és spirituális értékekkel rendelkezett. „A rózsakereszt további története nagyszerű példája annak, hogy a világot nem csak anyagi érdekek mozgatják, hanem eszmék, sőt szavak is. Andreae kitalált egy kitűnő szót, a rózsakeresztet, amelynek egyelőre még nem volt semmi valóságos tartalma. De a szó továbbhatott és lassanként valóságos testet öltött, mint azok a ködtömegek a világűrben, amelyek lassanként égitestekké szilárdulnak".[25] Egyszóval: Andreae akarta – és lett. Szerb Antal számára azért lehetett különösen fontos e mozzanat, mert az emberi szellem független alkotóerejének példázataként jelent meg előtte, *Rózsakeresztesek*-esszéje voltaképpen ezt ünnepli. A Szerb által megragadott problémakörben benne rejlik a „megtestesülés" eszméje is: az eszme (társadalmi) testté válik. Ezt a fejlődéslogikát példázza a rózsakeresztesség története is: Andreae rózsakeresztes álmából valóságos testületek jöttek létre, Angliában a Royal Society, német földön a tudós társaságok (melyek a német felvilágosodás alapjai voltak), és végül, de nem utolsósorban, a szabadkőművesség.[26]

A rózsakeresztesség szerepe a regényben összetett, egyrészt lényeges dramaturgiai szerepe van a történet kibontakozásában, másrészt (művelődéstörténeti díszleteitől függetlenül) a titkolódzás par excellence jelölője a könyvben: a titkos tudás hagyományozódásának és a jelenbe való betörésének metaforája. A betű szerinti olvasat szerint magát a titkos társaságot jelenti, másrészt a „titkos tudás" öncélú, csupán önmagát jelentő intézményesülésének szimbolikus jelölője, afféle (mint Eco megjegyzi) „üres titok".[27] Jó példa erre az „ürességre" Bátky és Maloney híres beszélgetése arról, hogy mi a különbség a szabadkőművesek és a rózsakeresztesek között. „[Maloney:] Mi az, hogy rózsakeresztesek? – Rózsakeresztesek? Hm. Hallott már a szabadkőművesekről? – Igen. Azok olyan alakok, akik titokban összejönnek, és nem tudom, mit csinálnak. – Ez az. A rózsakeresztesek abban különböztek a szabadkőművesektől, hogy még nagyobb titokban jöttek össze, és még kevésbé lehetett tudni, hogy mit csinálnak" (34). Később, *A királyné nyakláncá*ban Szerb a szabadkőművesek kapcsán *l'art pour l'art* titoktartásról beszél, ami elég jól kifejezi a dolog lényegét. „Itt egy l'art pour l'art titoktartásról van szó. Az emberek mindig is szerették a titkokat. Ma is szeretik. De különösen vonzotta őket a 18. század Franciaországában, ahol az emberek állandóan nagy nyilvánosság előtt éltek, örökös pletykálkodásuk folytán mindent tudtak

[25] Szerb Antal: *A rózsakeresztesek*. 297–298.

[26] Lásd Szerb Antal: *A rózsakeresztesek*. 298., valamint Yates: *Rózsakeresztesek és szabadkőművesek*. 32.

[27] Vö. „A hermetikus titok szükségképpen üres titok, hiszen aki azt állítja, hogy bárminemű titkot megfejtett, az nincs is beavatva, és a kozmikus misztérium megismerésének csak a legkülső felszínéig jutott el". Umberto Eco: *Irracionalizmus tegnap és ma*. Fordította Barna Imre. Holmi 1990/12. 1383.

egymásról, [...] a század nem ismeri a zárt ajtókat. Ebben az időben a titok, a zárt összejövetel bizonyos lelki szükségleteket elégített ki".[28] Szerb itt a 18. századi „titokképzést" szembeállítja a korszak pletykálkodási mániájával is, a szalonkultúra *nyilvános beszéde* és a páholyok *rituális titkolódzása* a 18. századi kultúra komplementer részeit képezik (uo.).

Tehát *A Pendragon legendá*ban – miként az egész titkos-gyakorlatban (okkultizmus, hermetizmus, titkos társaságok stb.) – lényeges, hogy nem feltétlenül a titok tárgyi tartalma a legfontosabb információ, hanem maga a titkolódzás ténye, valamint a titkolódzást szolgáló eszközök. Bátky így foglalja össze a mozgalom céljait. „Láthatatlanoknak nevezték magukat, és valami furcsa megközelíthetetlenség őrzi most is az emléküket. Ahol az ember azt hiszi, hogy most végre rájuk bukkan végre, ott kiderül, hogy hamisítással vagy mesével van dolga... Descartes, a kortárs, bejárta egész Németországot, hogy egy eleven rózsakeresztesre találjon, és nem sikerült neki" (92). Itt figyelemre méltó a *„láthatatlanoknak nevezték magukat"* fordulat: ez egyrészt történeti információ, másrészt értelmezési utasítás is egyben. Bátky a *Chymische Hochzeit*-ről szólva megemlíti, hogy nyitott kérdés: a benne foglaltakat a szerző egyáltalán komolyan gondolta-e, vagy sem – ez tipikus kérdés az okkult tanításokat tartalmazó írásokkal kapcsolatban. „Ez a vastag könyv a Chymische Hochzeit Christiani Rosencreutz. [...] *Allegorikus regény.* Később maga a szerzője azt mondta róla, hogy csak az aranycsinálókat akarta *kigúnyolni.* Amellett *lehet, hogy komolyan gondolta"* (92.; kiemelés tőlem – H. J.). A titkos tanítások beavatottjai gyakran az irónia, a gúnyolódás, az allegorikus beszéd homályossága mögött próbálták elrejteni gondolataikat, számot vetve azzal, hogy a titkos tanokat könyvben nyilvánosságra hozni egyúttal titkolódzási gyakorlatuk megszegését jelenti egyben. „Mivel egy titkos társaság elsődleges célja mindig az volt, hogy titokban tartsa saját létezését, igen különös volna, ha egy ténylegesen létező titkos társaság ilyen drámai módon szerezne publicitást magának" – idézhetjük ismét Yates szavait.[29] De utalhatunk ezen álláspont *fordítottjára* is: a nyilvános beszédben vagy az intellektuálisan lenézett ezoterikus-misztikus fecsegésben lehet, hogy jobban elrejthető az „igazi" titok, mint a titkolódzásban; lásd Scholem szavait a kabbalával kapcsolatban. „Vagy megint csak ama misztikus-anarchikus stratégiával állunk szemben, amely sikeresebben őrzi a titkokat kimondásuk, mint elhallgatásuk által? És vajon az összes kimondott világ közül melyik süllyedt el mélyebben a maga rejtélyes kimondhatóságában, mint a luriai kabbala világa?"[30] A nyilvánosság és a titoktartás paradoxonját éppen a gúnyolódás, a kamuflázs, az önelhatárolódás, a misztifikáció oldhatja fel.

---

[28] Szerb itt arról is értekezik, hogy a szabadkőművesség afféle modernizált „férfiszövetség", amely elveszítette atavisztikus rituális és törzsi kereteit. Szerb Antal: *A királyné nyaklánca.* Lux László jegyzeteivel; kiadói előszó: Hegedüs Géza. Magvető, Budapest, 1957. 62. skk.

[29] F. A. Yates: *Rózsakeresztesek és szabadkőművesek.* 31.

[30] Gershom Scholem: *Tíz történetietlen tétel a kabbaláról.* Fordította Bendl Júlia. In uő: *A kabbala helye az európai szellemtörténetben.* 1–2. kötet. Atlantisz, Budapest, 1995. 2. kötet, 172.

A rejtőző-allegorikus kifejezésmód sajátos védekezés, egyrészt az okkult tudás titkait illetéktelenül fürkésző nyilvánosság, másrészt a dogmatikus tudáskészlet felett őrködő, az ettől eltérő nézetek hirdetőit üldöző világi és egyházi hatalom ellen.[31] Jellegzetes kérdés az okkultizmussal foglalkozó irodalom kapcsán: vajon komolyan gondolta-e a szerző a szövegben állítottakat, vagy sem, és ha igen, akkor betű szerint, vagy allegorikusan gondolta komolyan, vagy éppenséggel a „bohóc-beszéd" trükkjei mögé rejtőzve? Ez a kérdésfeltevés egyébként áttevődött Szerb regényére is, jól érzékelteti ezt Illés Endre *Nyugat*-beli bírálata: „Bravúrosabb analíziseket esszékben is ritkán olvashatunk, mint itt: valóság, legenda, hazugság, misztikum és költészet tökéletes elhatárolását. Mennyi szaktudás egy tréfa kedvéért, mennyi olvasottság egy aforizmában, s mennyi megvesztegető szélhámosság ott, ahol a regényíró egy pillanatra behunyja a szemét".[32] Tréfa, szélhámosság, misztikum: a jól ismert kulcsszavak Szerb írásaival kapcsolatban. Ha Szerbet illetően beszélhetünk valamiféle „casanovai" attitűdről (mint Kovács Ilona tette egyik tanulmányában),[33] az abban állhat, hogy ügyesen bemanőverezte magát abba a helyzetbe, ahonnan minden ellentmondásosnak tűnő megnyilvánulását sikerül az ügyes trükk, a szélhámosság, az irónia, az álca és a megtévesztés fogalmi eszközeivel valamiképpen kimagyarázni.

A test feltámasztása és a halhatatlanság kérdése ugyancsak fontos szerepet játszik a regényben. Egyrészt, mint jellegzetes okkult-mágikus törekvés, másrészt, mint dramaturgiai kellék. Asaph Pendragon halhatatlansága, a „százhúsz év múlva feltámadok" sírfelirat, a „hiszek a test feltámadásában" jelmondat, az Earl of Gwynedd kísérletei, a történet rejtélyeinek feloldása Asaph öngyilkosságával és Eileen St. Claire feláldozásával a kuszaságok ellenére is következetes cselekményvonalat képeznek, melyben minden mozzanat indokolja a rákövetkezőt. A mágiával kikényszerített halhatatlanság motívumsora jó példa Szerb regényének mágikus poétikájára: az analógiás kauzalitás lendíti előre a cselekményt és biztosítja a racionális világ és az okkult dimenzió egyesítésén alapuló történet koherenciáját. A regényben a halhatatlanság természetesen nem csak motívumok sorát alkotja – az egyes motívumokhoz eltérő értékperspektívák is kapcsolódnak, a nonszensztől kezdve a tudományos szenvtelenségen keresztül egészen az ősvilági rettegésig. A test feltámasztása, a halhatatlanság megszerzése, a halál birodalmával érintkező kísérletek és praktikák világa a mágikus gyakorlat szempontjából kényes problémát jelentettek, hiszen ez a terület a fekete mágiával érintkezett. Itt utalhatunk a szűkebben vett fekete mágia jelenségeire, de arra is, hogy a mágus legfőbb archetípusa, a keresztény kultúrkörben mindig is rossz hírnek örvendő Simon mágus (többek között) maga is élve eltemettette magát,

---

[31] Lásd Leo Strauss: *Az üldöztetés és az írás művészete*. Fordította Lánczi András. Atlantisz, Budapest, 1994. 27–44.

[32] Illés Endre: *Pendragon legenda* (Nyugat, 1935). In *Tört pálcák 1.* 245–246. Itt talán az „elhatárolás" szó nem volt a legszerencsésebb.

[33] Kovács Ilona: *Casanova és Szerb Antal*. In *G. Casanova:* Emlékiratai, *Szerb Antal fordításában*. Atlantisz, Budapest, 1998. 316. skk.

illetve halottfeltámasztással kísérletezett. Simon mágus a hatalmát egyenesen a Sátántól szerezte, ezért minden olyan cselekedet, mely Simon repertoárján szerepelt (halottfeltámasztás, repülés, démonok segítségül hívása) istenkáromlásnak tűnhetett.[34] Az efféle kísérletek irtózatot váltottak ki az emberekből, különösen az egyház szolgáiból; Szerb regényében jellegzetes képviselőjük az állandóan gyanakvó falusi lelkész. „Azt is tudom, mit művel az earl ezekkel az állatokkal. Felfüggeszti az élettevékenységüket. Megfagyasztja őket. Megmérgezi őket. Azután újra feltámasztja őket. Van olyan axolotlja, amelyik már tízszer halt meg, és még mindig él. [...] A Pendragonok jelmondata, vagyis inkább a Pendragonház átka: Hiszek a testnek feltámadásában. Ezen a hittételen mentek tönkre a ház legkiválóbbjai, Asaph Pendragon, Bonaventura Pendragon, és a mostani earl, Owen Alastair. [...] Az earl addig rágódott ezen, míg értelme el nem homályosult. Nem érti az összefüggést? Hatalmat akar magának, hogy feltámassza a halottakat... a halott earlöket, akik Pendragon mélyében nyugosznak" (109).

Az örök élet és a halott-feltámasztás viszonya talányosnak mondható a regényben. Érthetjük úgy is, hogy valaki élőhalott (lelke nem tudja elhagyni a testet, mely nem bomlik el, hanem afféle zombi-létre kényszerül), érthetjük úgy is, hogy valaki több ezer évig él (mint Saint-Germain gróf és Cagliostro állította magáról), de érthetjük úgy is, hogy valaki egy időre megszünteti életfunkcióit, de utána mintegy feltámad. „Hirtelen eszembe jutott minden, amit az earl kísérleteiről tudtam. Az óriás axolotlok, melyeknek az életét évekre megszünteti, és azután feltámasztja őket... és az a mese, hogy évekre eltemette magát és kiásták..." (140.). E lehetőségek (élőhalott kísértet, örök fiatalság, visszatérés a fizikai halál állapotából) Szerb regényében kivétel nélkül fontos szerepet játszanak. A Pendragon család tagjai a fizikai halálból való visszatéréssel kísérleteznek, ez rokonítja őket az istenkísértő mágus példaszerű alakjával, Simonnal is. A regény kísérteties atmoszférája szempontjából viszont az a lényeges, hogy az éjféli lovast a szereplők az „élőhalott" megjelenésének tekintik.[35] Szerb céljának az felel meg, hogy az örök élet titkát kutató Pendragonokat a halál hatalmával szembeszegülő mágikus orvosokként ábrázolja, a kísértetek birodalmával és a fekete mágiával való érintkezésüket a regényen belül csupán babonás környezetük tulajdonítja nekik – egészen addig a pontig, ahol a rémségek tetejébe még Kékszakáll (Gilles de Rais) legendája is feléled a regényben: Asaph Pendragon a gyerekáldozattal járó fekete mágiára határozza el magát.

---

[34] Lásd Szőnyi György Endre: *„Exaltatio" és hatalom.* 167.

[35] Szerb külön esszét is szentelt a témának: „A primitív ember kísértethitének gyökere valószínűleg az észdermesztő iszonyat, amit az egyszerűbb ember a holttesttel szemben érez. [...] Úgy érzi, hogy a halott most is él valahogy, csakhogy egészen másképp, idegen lett, olyan idegen, hogy kiszámíthatatlan dolgokat lehet feltételezni róla: bizonyára irigykedik az élőkre, bizonyára bosszút akar állni, mindenképpen félelmetes jelenség." Szerb Antal: *Kísértetek.* In uő: *A kétarcú hallgatás.* Magvető, Budapest, 2002. 147. Gogolról írott esszéjében az élőhalott ismét az ősvilági rettegés kiváltójaként jelenik meg. „Kétféle kísértet van, az egyik az »animisztikus« kísértet, a másik, az ősibb, a »preanimisztikus« kísértet, a lelkétől megfosztott, de azért járó-kelő, »élő holttest«." Szerb Antal: *Gogol.* In uő: *Hétköznapok és csodák.* Magvető, Budapest, 2002. 482.

Eme obskurus kérdéskör motívumait könnyű volt Szerbnek a jelen – vö. „akinek 1933-ban Fludd neve többet mond, mint Einstein" – kérdéseire átfordítani, illetve úgy írni róluk, hogy a huszadik század első felének tudományos diskurzusaival és törekvéseivel is érintkezzenek. *A Pendragon legenda* szövege egyrészt megőrzi a 17. századi gondolkodásra jellemző okkult-empirikus, spekulatív-kísérleti episztemológiai kettősséget, de utal a *harmincas évek* efféle törekvéseire is. A korabeli orvostudomány, illetve a kísérleti élettan eljárásai összekapcsolódnak az okkult módszerekkel; Szerb Antal regényében ennek példaszerű esete az *axolotl*ok megölése és feltámasztása. Az egyik kapocs maga az axolotl: a titokzatos transzformációra képes állat az újjászületés jelképe. De az axolotl nem az egyedüli biológiai példa Szerb könyvében, a *clavellina* nevű víziállat a kabbalista teremtésmodellt példázza. „A clavellina egy átlátszó kis víziállat, olyanfajta, mint a tengeri liliom. Ha az életkörülményei nem kedvezőek, lassanként visszafejleszti a szerveit: a feje, a szíve, a gyomra mind visszanőnek, és az egész állatból nem marad meg más, mint egy kis kupac. És ha a körülmények újra megfelelnek, a clavellina újra kifejleszti a szerveit. – Érdekes – mondtam. – Fludd metafizikája nagyon hasonlít ehhez a kis kupac-állathoz. Szerinte a szellem, az élet időnként visszavonul az anyagból. Az anyag is úgy keletkezett, hogy Isten, aki kezdetben az egész teret betöltötte, visszavonult önmagába, és az üresen hagyott tér az anyag. – Ugye? Hát nem lehet, hogy az élet visszavonul a test egy pontjába, és a többi halottan fekszik... amíg megint fel nem ébred... tudja, a mi jelmondatunk: hiszek a testnek feltámadásában" (95.).

Az ügyesen kiválasztott *clavellina*-hasonlat több irányba vezeti az olvasót. Egyrészt a luriánus kabbala felé, melynek kulcsfogalma a „cimcum": a teremtés Isten visszahúzódása önmagába, az így keletkezett (negatív) tér a világ, a voltaképpeni anyag.[36] Másrészt a keresztény kabbala felé, melyre Szerb hivatkozik, Denis Saurat híres Milton-könyvét idézve. „[Ú]jraolvastam Denis Saurat nagyszerű könyvét Miltonról és a keresztény materializmusról, melyben egy nagyon érdekes fejezetet szentel Fluddnak. Szerinte Fludd, Milton és szellemi körzetük nem hittek a testtől független lélekben. Minthogy vallásos keresztények voltak, és egy pillanatig sem kételkedhettek a halhatatlanságban, le kellett vonni azt a következtetést, hogy a test halhatatlan" (42.). A mágikus és a szekularizált tudomány összekötése szempontjából fontos, hogy a luriánus kabbala keresztény átértelmezése során egy újabb kulcsfogalom, a *materializmus* is megjelenik a regényben. A materializmus egyrészt – ahogy szekularizált korunkban értjük – felszámolja az isteni világrendet (nem létezik más, csak az anyag, és a szellem is ennek valamiféle származéka), másrészt vallásos szempontból újraértelmeződik az okkult-mágikus kontextusban. „E század kezdetétől megtaláljuk a keresztény materializmus nyomait. [...]

---

[36] Vö. Hans Jonas: *Az Istenfogalom Auschwitz után. Zsidó gondolatok.* Fordította Mezei Balázs. 2000 1996. augusztus, 61.; valamint Harold Bloom: *Zimzum – Gottes Geburtstrauma.* In Peter Sloterdijk–Thomas H. Macho (Hg.): *Weltrevolutinon der Seele.* Artemis und Winkler, Zürich, 1993. 790–796.

Ezek az eszmék a *mortalisták* szektájában fejlődtek ki, akik tagadták a lélek létezését, és a test feltámadásában hittek. [...] Milton mortalista volt, és az Elveszett paradicsomban nagyszerűen mutatja be a pantheista materializmust, a régi elméletek örökösét a fényről, az isteni anyagról, melyből a világ épült. Milton panteizmusa a kabbala hatása alatt állt, amely Angliában Donne és Fludd óta el volt terjedve és az ortodox anglikán, de igen liberális cambridge-i platonikusokat is meglegyintette, akiknek vezére, Henry Moore 1655-ben kiadta *Coniectura Cabbalistica* című művét." [37]

A regény, ahogy az idők ködéből előbukkanó éjféli lovas alakjával megtöri az egyenes vonalban múló szekuláris idő folyamatosságát, *egyetlen*, valamint *egyidejű* térben mozgatja a 17. század, illetve az 1930-as évek szereplőit; ne feledjük, hogy így például Asaph Pendragon és mondjuk Albert Einstein, de akár a biológus Julian Huxley paradox módon egymás kortársai. De ugyanígy egy térben mozgatja a mágia és a modern tudomány jelenségeit is; minden mágikus cselekvésnek van empirikusan megfigyelhető, így a modern tudomány előfeltevéseivel sem ellenkező biológiai megfelelője (mint amilyen a clavellina és az axolotl). Ez nemcsak a természettudomány és az okkultizmus közös eredetére utal, hanem arra is, hogy a „mágikus szál" feloldható a modern természettudomány spekulatív, jellemző módon zömmel orvosi célzatú merész kísérleteiben, valamint arra, hogy a huszadik századi modern tudomány, amikor *saját eszközeivel* válaszol az *okkult* kérdésfeltevésekre, voltaképp ezen kérdésfeltevések értelmezési körében, sőt, bűvkörében marad, így megszüntetve-megőrzi azokat. Szerb a rózsakeresztesekről szóló rádióelőadás szövegéből kihúzott néhány idevonatkozó mondatot: „az egzakt módszerekkel dolgozó természettudományok és az orvostudomány sokfelé elérkeztek addig a határig, ahonnan nincs tovább az egzakt módszerekkel – és a tudósok megborzongva kérdezik egymástól: hátha ezek a sokszor kinevetett, babonás régiek mégis tudtak valamit, ami tovább vezet, és amit mi nem tudunk?"[38]

E szempontból válik fontossá a racionális „normáltudomány", illetve a konvencionális morál kereteit merészen átlépő „modern Faust" alakja, aki Szerb regényében a természettudós köntösében mutatkozik meg. Az Earl of Gwynedd egyrészt olyan kortárs irodalmi hősök rokona, mint Bulgakov *Végzetes tojások*, illetve *Kutyaszív* című regényeinek megszállott professzorai, vagy olyan valóban létezett, prófétának, csodatevőnek és sarlatánnak egyaránt titulált tudósoké, mint Wilhelm Reich, Timothy Leary, vagy az ember mesterséges megfiatalításával kísérletező orosz-francia sebész, Voronoff.[39] De itt említhetjük Szerb kedvenc íróját, Aldous Huxleyt is, aki utolsó alkotói korszakában a tudattágító szerek üdvözítő

---

[37] Denis Saurat: *A vallások története*. Cserépfalvi, Budapest, 1935. 335.

[38] *Szerb Antal rádióelőadásai*, 1934–1942. Petőfi Irodalmi Múzeum, V. 5462/208.

[39] Voronoff munkásságról lásd Csillag István: *Szergej Voronoff a „megfiatalító"*. Orvosi Hetilap 1966. 1283–1285. Voronoff a korszak nemzetközi tudóscsillaga volt; Bulgakov róla mintázta *Kutyaszív* című regényének hősét.

hatásait kutató kísérleteket végzett.[40] Látnunk kell – és Szerb is látta –, hogy a modern tudomány területén belül is léteznek olyan szisztematikusan nemegyidejű, okkultnak tekinthető területek, melyekben a tudósok a régi mágusok módszereit felidéző „istenkísértő" praktikákkal kísérleteznek; túl nagyra törnek, Istennel versenyeznek, vagy Istent játszanak, így kihívják a sorsot, elnyerik büntetésüket, illetve megszerzik a kortársak irtózattal vegyes elismerését. A regénybeli Earl of Gwynedd (pontosabban mindkettő: a 17. századi Asaph és a 20. századi Owen) úgy jelenik meg előttünk, miként C. G. Jung jellemezte Agrippa von Nettesheim alakját: „filozófus, hős, démon, és Isten".[41] És ez nem (csak) kiválóságot jelent: bele van kódolva a bűn, a bukás, a hübrisz problémája is.[42]

A regénynek ugyanakkor nem csak a rehabilitált mágikus tudomány a meghatározó ideológiai kontextusa, hanem az a mágikus-okkult bazár is, amivé ez a hagyomány a tizenkilencedik század végére, a huszadik század elejére átalakult. Miért „bazár"? Lokális és egzotikus, hiteles és talmi, minden egyenrangúan ott van a polcokon. A regény ideológiai merítése szűkebb, de az a *kortárs* kultúrtörténeti kontextus, melyben megjelent a könyv, már bazáribb. Umberto Eco az ezredvéget, a posztmodern korát azonosítja az okkult szinkretizmussal, de Szerb kora is ilyennek tekinthető, hiszen az okkultizmus iránti érdeklődés ekkoriban is napirenden volt.[43] A hagyományos metafizikai garanciákat nélkülöző vagy elvető modern világ okkultizmusa a Krisztus utáni második század szinkretisztikus világképére és ideológiai piacára emlékeztet.[44]

Első pillantásra a fentiek (mágikus-holisztikus világkép, mágikus-exkluzív tudományfelfogás, rózsakeresztesség, fekete mágia, a mágia populáris okkultizmussá süllyedése) mintha csak a regény művelődéstörténeti kulisszáihoz tartozó érdekességek lennének, pedig kétségtelen, hogy ennél többről van szó. Egyrészt nem az a fő kérdés, hogy a titkos tudományokkal és a mágiával kapcsolatos részeket Szerb „komolyan gondolta"-e, avagy sem, hanem az, hogy olyan irodalmi erőtérben jelenítette meg őket, mely a mágikus tudást illetően az affirmatív pólus, illetve a szatirikus történelmi végjátékot imitáló pólus között feszül. Az Opus Magnum megalkotása, az ember megistenülése (exaltáció), valamint az okkultizmussal való szélhámoskodás ugyanannak a dolognak az eltérő intellektuális és

---

[40] Ehhez kapcsolódik Ungvári Tamásnak egy meglehetősen ostoba, Szerb Antalhoz intézett, „levél" formájában íródott cikke, mely az idős Huxley törekvéseit azzal összegzi, hogy „Aldous Huxley elzüllött". Ungvári Tamás: *Levél Szerb Antalhoz.* In *Tört pálcák 2.* 158.

[41] Szőnyi György Endre: *„Exaltatio" és hatalom.* 182.

[42] Az efféle démonikus tudóshősök ábrázolásának jellegzetes terepe a korabeli Szovjet-Oroszország irodalma. A természet és az emberi társadalom „mágikus" átalakításának voluntarista őrületében szükség volt ilyen emberekre és kísérletekre; lásd Mihail A. Bulgakov: *Kutyaszív; Végzetes tojások;* Alekszej Tolsztoj: *Az azúrkék városok;* Andrej Platonov: *A munkagödör* című regényeit. A korai orosz-szovjet korszak okkult-mágikus világképéről lásd Berenice G. Rosenthal: *Bevezetés.* In B. G. Rosenthal (szerk.): *Az okkult az orosz és a szovjet kultúrában.* Európa, Budapest, 2004. 5–63.

[43] Ezen érdeklődés példaszerű dokumentuma Hamvas Béla korabeli munkássága, valamint Fónagy Iván könyve: *A mágia és a titkos tudományok története* (Bibliotheca, Budapest, 1943). Szerb Antal szép ismertetést írt a könyvről: *Mindig lesznek sárkányok.* Magvető, Budapest, 2002. 691–695.

[44] Umberto Eco: *Irracionalizmus tegnap és ma.* 1381.

történeti vetületei. Szerb utolsó nagyobb munkája, *A királyné nyaklánca* e szempontból *A Pendragon legenda* párdarabjaként olvasható. Az író ebben a művében bemutatja a „csoda" genezisét, játékos szellemességgel, de mégis meggyőzően. Az „idők kezdetén" még voltak csodák, az ó-egyház a csoda várásában élt (és a csodák bekövetkeztek), a millenáris mozgalmak kora a csoda várásában élt (de a csodák nem következtek be), a látnok Swedenborg számára a csoda mindennapi „realitás" volt, Cagliostro és Saint-Germain gróf pedig abból élt, hogy a csodák iránti szükségletet piaci alapon kielégítette.[45] Egyértelmű, hogy ez a vallási-kulturális szinkretizmus, mely megjelenik a regényben, Szerb világképének jellegzetes részét alkotta, tehát semmiképpen sem „kívülről" látott-ábrázolt jelenségkörről van szó.

4. Osztályok, nemek, distinkciók: a regény szociális miliője

Etnikai és gender-szempontú különbségtételek

A Pendragon legenda okkult jelentésszintjét kiegészíti és izgalmasan árnyalja a történet *társadalmi-társasági* jelentésszintje, a regénybe beépített társadalmi tapasztalatok és megfigyelések rétege. Ez utóbbi megint csak összetett, mindenképpen utalni kell egyrészt az etnikai csoportok, valamint a nemek ábrázolására, másrészt a társadalmi distinkciók („különbségek és megkülönböztetések") iránti érzékenységre.[46] *A Pendragon legenda* szerkezetét és lehetséges olvashatósági stratégiáit mindezek nagymértékben meghatározzák. A társadalmi szintéren belül kissé sematikus, de ennek ellenére tanulságos az etnikai csoportok ábrázolása. Ennek oka részben Szerb Antal intenzív *nemzetkarakterológiai* érdeklődése; a regény szereplőit mint sajátos (etnikai) típusokat igyekszik néhány, többnyire szembeszökően rikító, gyakran karikírozó vonással megragadni. Természetesen Szerb Antal nem a nemzetkarakterológiai értekezések filozófiai megállapításait „olvassa rá" szereplőire, viszont alakjaiban az etnikai percepcióval kapcsolatos sztereotípiák összegződnek. A magyar érzelmes és lovagias, az angol merev és hóbortos, a skót ravasz és megbízható, az ír merész, irracionális és titokzatos, a walesi egzaltált és/de „félig kontinentális"; ennyiben előnyére különbözik a karót nyelt angoloktól. A regény ír és walesi szereplőit összevonhatjuk az egész Szerb-életműben fontos szerepet betöltő „Milyenek is a kelták?" problémakör alatt, noha a Szerb által mindig nagy figyelemmel tanulmányozott kelta tulajdonságok a regényben a *walesi* szereplőket jellemzik, az írek itt a rosszfiúk szerepét játsszák. A kínai (az egy epizódban felbukkanó Wu-Szei doktor) hallgatag, udvarias, de bizalmatlan:

---

[45] Lásd Szerb Antal: *A királyné nyaklánca*. 70.

[46] A társadalmi és kulturális státuskülönbségek észlelésének rendjét illetően elemzésem Pierre Bourdieu szempontjait érvényesíti. Lásd P. Bourdieu: *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1994. Bourdieu könyvét kifejezetten a sznobizmus problémájára koncentrálva méltatja: J. Elster: *Snobok. Pierre Bourdieu „La Distinction" c. könyvéről*. Replika (1) 1990. 77–85.

„Megérkeztünk a vendéglőbe. Wu-Szei doktor már várt. Amikor meglátta, hogy idegent hoztam, visszahúzódott a legbarátságosabb sárga vigyora mögé, és nagyon hallgatagon viselkedett" (25.).

Külön teret kell szentelnünk az egyetlen német szereplő, Lene Kretzsch sajátos jellemzésének. Lene a természetes, az energikus valamint praktikus német típus megtestesülése. Nem hagyható figyelmen kívül sajátos hangzású vezetékneve sem, ennek a különben visszafogott viselkedésű Earl of Gwynedd is figyelmet szentel: „Hogy hívják a hölgyet? – Lene Kretzschnek. – Legyen szíves betűzni. – Betűztem. – Nagyszerű! T-z-s-c-h! Öt mássalhangzó egy hang jelölésére. Nobilis eljárás" (205.). Lene ábrázolásában Szerb olyan intenzíven használja az etnikai sztereotípiákat, hogy a német lány egyrészt túljellemzetté, másrészt gyakorlatilag az összes többi szereplő ellentétévé válik. Itt egy érdekes csavar is megfigyelhető a jellemzésben, Lene ugyan a kontinensről jön, de nincsenek vonzó kontinentális ismertetőjegyei; ugyanis a „normális" kontinentális típus Szerb regényében maga dr. Bátky, a félszeg filológus, aki ugyan józanul látja a dolgokat, de azért képes valamiféle érzelmi életre is. A regényben található miniatűr etnikai portrék arra is felhívják a figyelmet, hogy *A Pendragon legenda* is osztozik a nagyobb Szerb-írások azon tulajdonságában, hogy mind szerkezetileg, mind gondolatilag *mozaikszerű* képet nyújt, ezt a mozaikszerűséget egyfelől az ötletközpontúság, másfelől a szentenciózus és frappírozó ábrázolásmód idézi elő.[47]

A nemi szerepek ábrázolása, a gender és a szexualitás kérdései összetettebb módon vannak jelen a regényben, akkor is, ha az itt említhető jegyek nem egy esetben csupán az etnikai jellemzés származékai: a magyar lovagias, az angol tartózkodó (e szempontból a walesiek is angolok), a német harsány és természetes, a Cristofoli nevű epizódszereplő pedig latinosan szenvedélyes. Amikor a regény vége felé Lene Kretzsch elcsábítja a gátlásos Osborne Pendragont, dr. Bátky megjegyzi: „Ó, Lene, gratulálok. Osborne-hoz képes a negyvenöt éves ártatlan teológus megvadult délolasznak minősíthető" (239.). A nemek kérdését illetően szerepet kap Szerb másik vesszőparipája: az „intellektus" és a „nők" összeférhetetlensége; egyrészt elvi síkon, másrészt praktikusan. Az intellektuális elfoglaltság árt a nőknek, a nők zavarják a filológiai elmélyülést, nem szabadna beengedni őket a könyvtárakba és így tovább. A könyvtár és a nők kapcsolata különösen összetettnek látszik Szerb írásaiban. A könyvtár egyrészt nem való a nőknek, afféle *„de-szexualizált"* (és egyúttal szakrális) tér, ahol csak az irodalomnak és a tudománynak van helye, másrészt kifejezetten *áterotizált* társadalmi tér, ahol a nők vonzóbbnak látszanak, illetve, amelynek megvan a saját erotikus varázsa az olyan ember számára, aki gyakorlatilag szerelmes a könyvekbe, vagy fetisisztikus viszonyt alakít ki velük kapcsolatban. Dr. Bátky János is pontosan ilyen.

---

[47] Később, az *Utas és holdvilág*ban ennek megfelelően jelennek meg az olaszok, az amerikaiak, valamint a regény titokzatos perzsa szereplője is.

Szerb egy tárcájában a következőképpen fogalmaz: „nem tudom eldönteni magamban azt a kérdést, helyes-e, hogy a könyvtárba nőket is beeresztenek. Nem mintha irigyelném őket, hanem a férfiak miatt. Azt hiszem ti., hogy az embernek sehol sem tetszenek annyira a nők, mint a könyvtárban. [...] Talán az ellentét okozza. Mert mitől különbözik egy nő annyira, mint a könyvektől?"[48] Ebben az esetben a könyvtár ideális háttér a nők számára, kiemeli szépségüket, ami csak azért okoz gondot, mert zavarja elmélyülésükben a férfiakat. Egyik novellájában – melyben ott rejlenek mind a *Nyaralás a könyvtárban* című tárca, mind *A Pendragon legenda* talányosan erotikus könyvtár-motívumai – másképpen fogalmaz: „érzékenysége, félénksége védő nyugalomra talált abban a rendezett, megbízható, gonoszságmentes kozmoszban, ami a tudomány, és aminek látható teste a könyvtár. Olyan jó tudni, hogy minden a helyén van, és minden oly távoli és személytelen. [...] Autóbuszok, taxik, metrók rohanva hordják, transzparensek üvöltik az élet piszkos anyagcseréjét – a könyvár a tisztaság".[49] *A Pendragon legendá*ban az erotizált könyvtári beszédrend inverziója – és a nők megítélésének afféle torzképe – a primitívek szexuális életét tanulmányozó idős hölgy a londoni könyvtárban. „Hónapok óta megszoktam, hogy a jobbra mellettem levő széken egy teljesen lapos, öreg hölgy ül, és a primitív népek szerelmi életét tanulmányozza, bizonyos helytelenítő arckifejezéssel az arcán" (15–16.). Tehát az a nő, akinek megszokott és feltűnésmentes *helye van* a könyvtárban, öreg és (ez fontos!) már-már aszexuális, viszont *könyvből* a bennszülöttek szexuális életével ismerkedik.[50] Látni fogjuk, hogy *A Pendragon legendá*ban a könyvtár nőmentes „férfiház"-ként, tehát a férfiintellektus zárt szentélyeként, a nők vonzerejét növelő attraktív háttérként, valamint kvázi-szexuális tárgyként (dr. Bátky könyvfetisizmusában) egyaránt fontos szerepet kap.

A Cynthiához való viszonyban sorjáznak Szerb rögeszméi. Egyrészt a gondolat, hogy a nő „értékét" nem önmaga adja, hanem az, amit képvisel: Cynthia esetében az, hogy brit, hogy történelmi név viselője, hogy arisztokrata. „A nő értékét a háttere adja, jó vagy rossz híre, volt szeretői, az idegen ország, ahonnan jött. A szerelem olyan, mint egy régimódi tájkép: előterében egy kis figura, a hölgy, akit szeretünk – mögötte hegyek és folyók, gazdag, értelem-teljes, nagy tájék" (90–91.). A regény egy másik pontján egyértelműen kiderül, hogy Bátky szerelemfelfogása gyakorlatilag a sznobé és/vagy a megrögzött fetisisztáé, kinek számára a nő egy meghatározott – és jellemzően *túlértékelt* – státust testesít meg,

---

[48] Szerb Antal: *Nyaralás a könyvtárban*. In uő: *A kétarcú hallgatás*. Magvető, Budapest, 2002. 264.

[49] Szerb Antal: *Gondolatok a könyvtárban* (1934). In uő: *Szerelem a palackban*. Magvető, Budapest, 2004. 176–177.

[50] Ez a jelenet is Szerbnek a tudományos divatok iránti vonzalmát jelzi; Bronislaw Malinowski *The Sexual Life of Savages* című munkája 1929-ben, épp Szerb londoni tartózkodása idején jelent meg, és gyorsan híressé vált, a megjegyzés talán erre a műre utal. Szerb ismerte Malinowski idézett művét (csak kérdés, hogy mikortól), német nyelvű kiadására kéziratos jegyzeteiben is hivatkozik: *Jegyzetek a németségről*. 1939–1940. PIM V. 5462/223.

és voltaképpen a *nő helyett* e státusba „szerelmes".[51] „Minden nőben azt élveztem, hogy a szimbóluma volt valaminek. Volt nő, akit azért szerettem, mert ő volt Svédország, volt, akit azért, mert a XVIII. századra emlékeztetett törékeny Sèvres-mivolta. [...] Cynthiát, ha megcsókoltam, úgy éreztem, most az angol szonettekkel flörtölök, ötödfeles jambusokban" (165.). Cynthia nem csupán egy kulturális, vagy történelmi, esetleg táji hangulatot testesít meg dr. Bátky számára, hanem az arisztokraták társadalmi helyzetét is: „barátnői, csupa könnyedén kimondott történelmi név, úgy hullottak a fejemre, mint a kalapácsütések" (51.). A férfi és a nő közötti társadalmi távolság ilyetén megfogalmazása arra utal, hogy itt nem csak platonikus szerelmi pedagógiáról van szó (mint az udvari szerelem bűvkörében gondolkodó Szerb egyébként szívesen hangoztatja), a kapcsolaton keresztül (ha imaginárius térben is) valamiféle *társadalmi feljebblépés* is történik. De az is megfigyelhető, hogy Szerb szívesen ellenpontozza a regény egyes fordulatait: az előkelő és gazdag Cynthiához közeledő Bátky történetének inverze a tizenharmadik Earl of Gwynedd története, akinek megszökött a szeretője, kit *„narancsárus lányból emelt fel"* maga mellé, illetve Owen Alaistair Pendragon története, kinek nagy szerelme – maga Eileen St. Claire – a dublini utcákon kezdte a karrierjét, *„fel és alá sétálva"*, ahogy Szerb sokat sejtetően fogalmaz (9.).

A történet folytatásában a nőábrázolás alaptónusa egyrészt folytatódik, másrészt bonyolódik, és végül kicsit ellentmondásossá válik. Cynthia továbbra is gyönyörű, sőt Bátky megállapítja, hogy az impozáns történelmi háttér nélkül, önmagában is az. „Cynthia Pendragon nagyon egyszerű sportruhájában nem volt olyan félelemkeltő hatással rám, mint előző este. Ha nem lett volna mögötte Pendragon és Llanvygan és a szép angol történelem néhány százada, akkor is vonzó lett volna" (65.). Amikor azonban kiderül, hogy Cynthia lesz dr. Bátky kalauza a kastély könyvtárában, a derék filológus nem örül e fordulatnak. „Nem mondom, hogy százpercentesen örültem. A mohamedánok is kizárták a nőket a paradicsomból. Én a könyvtárból zárnám ki őket, különösen a csinosakat. Puszta jelenlétük által zavarnak az olvasásban" (65.). A könyvtárban furcsa dolgok történnek. Egyrészt néhány jelből dr. Bátky rájön, hogy Cynthia talán nem is olyan félelmetesen intelligens, mint ahogy korábban feltételezte, és ettől természetesen megnyugszik. „Cynthia elpirult. – Látom, azt hiszi, hogy olyan vagyok, mint az angol lányok, yes és no és tánc egy gyönyörű mosoly, ami mögött nincsen semmi. – Isten ments – mondtam. – Ha az ember Magára néz, mindjárt látja, hogy milyen intelligens. Ezt mondván, hazudtam. Sokkal csinosabb volt, semhogy ilyesmit feltételezhettem volna. De hát úgy látszik, csakugyan az a hobbyja, hogy intelligens, erről az oldalról kell udvarolni neki" (67.).

---

[51] Dr. Bátky kulturális és társadalmi attitűdje jellegzetesen sznob és fetisisztikus; ezt a felfelé törekvő szociokulturális irányultságot leírhatjuk a *„presztízsbirtoklás"* és a *„presztízsbefogadás"* relációjával is. „Az idegennek csak akkor van presztízse, ha idegensége egyben a *Mást* is jelenti". Leopold Lajos: *A presztízs* [1912]. Magvető, Budapest, 1987. 53.

Talán nem véletlen, hogy Cynthia zavart és tiltakozó magyarázkodására („yes és no és tánc és egy gyönyörű mosoly, ami mögött nincsen semmi") egy oldallal később egészen más irányból jön a válasz: dr. Bátky egy értékes ősnyomtatványt tart a kezében, és enthuziasztikus szavaiból az derül ki, hogy ennek szerény címlapja mögött *bezzeg van* valami: „Milyen csodálatos dolog egy könyv! Csak ül a polcon, és nem látszik rajta semmi, egy szót sem szól. Azután az ember kinyitja, és még mindig nem tud semmit, mert az ősnyomtatványoknak nincsen címlapjuk. Azután az ember megnézi hátul, a kolofont, és akkor látja, hogy egy Caxton van a kezében, egy főherceg, egy pápa! Van-e ember, aki ilyen tökéletességre tudja vinni a diszkréciót?" (67.). Mi történik itt? A könyvek Cynthiát egyszerűen kiradírozzák a képből: a nő csak azért értékes (legalábbis Bátky szerint) amit *képvisel*, a könyv azonban *önmagában* is becses. Miközben Cynthia társadalmi síkon felértékelődik, addig intellektuális síkon leértékelődés megy végbe és a nőket nem-földi szépségükért becsülő platonista szerelemfilozófia szép csendesen elfelejtődik.

De a könyvtári jelenetnek nem ez a legmeghökkentőbb része, hanem ahol dr. Bátky szexuális fetisizmussal terhelt könyvőrülete leplezetlenül megmutatkozik. „Elöntött a *semmihez nem hasonlítható melegség*, amit mindig érzek, ha sok könyvet látok együtt. Legjobb szeretnék ilyenkor *henteregni, fürödni a könyvekben*, szagolni a régi könyvek csodálatos porszagát, minden pórusommal könyvet érezni" (66.). Valamint: „vagy húsz perzsa kódex volt ott, egyik *extázisból* a másikba estem. [...] Belemelegedve a *könyvörömbe*, nem törődtem az angol jólneveltség alapszabályával, mely megtilt minden magyarázó hangot. Előadtam Cynthiának mindent, amit a perzsa kódexekről tudtam, nem is volt olyan sok. Cynthia áhítattal hallgatott. [...] Valószínűleg ritkán fordult vele elő, hogy valaki ily komoly és unalmas dolgokat mesélt volna neki, és most nagyon meg volt tisztelve. De akkor nem gondolkoztam ezen. *Nem voltam józan*, a *bibliofília mámorában éltem*" (67.).[52]

Érdemes itt utalni Hamvas Béla *A melankólia anatómiája* című esszéjére, melyben Hamvas a „bibliolatria" kifejezést használja az erkölcsi tévelygésnek tekinthető könyvimádat érzékeltetésére. Hamvas szavai jól érzékeltetik a filológus Bátky által elkövetett nyomorúságos bűnt, melynek során (teológiai szempontból, és, itt ez talán fontosabb, szexuális értelemben is) a reprezentáció, a leképezés, a jel gyakorlatilag a leképezett, vagyis az „élet" helyére lép. „Elrejtőzik az élet elől. Hová? A betűbe. Diabolikus minden ember [...], aki ragaszkodik a betűhöz, a paragrafushoz, a leírt szóhoz, a könyvhöz, aki a szót az eleven élet fölé helyezi. A könyvesség az élet ellen elkövetett bűn, a bűn neve: bibliolatria, a könyvnek mint bálványnak imádása".[53] *A Pendragon legenda* fent idézett részletével kapcsolatban is joggal használható a „bibliolatria" kifejezés, dr. Bátky

[52] A fenti idézetek kiemelései tőlem származnak – H. J.
[53] Hamvas Béla: *A melankólia anatómiája*. Pannonia 1940/1. 64.

könyvőrületének leírása során a testi érintkezés képzetköre a nőkről áttevődik a könyvekre. Ez a szimbolikus-metonimikus eltolódás azért is figyelemre méltó, mert valamiképpen azzal is párhuzamba állítható, amit a Pendragonok művelnek: míg ők mágikus kísérleteikkel esnek az istenkáromlás bűnébe, addig dr. Bátky könyveket „bálványoz", jól érzékelhető erotikus felhangok kíséretében. A könyvtár ebből a szempontból éppen hogy nem tiszta és rendezett világ – mint ahogyan a *Gondolatok a könyvtárban* című novellában megjelenik – hanem ellenkezőleg: a józan megfontolás, az egyensúly elvesztésének – Aby Warburg szavával a „gondolkodási tér" elvesztésének – színhelye.[54]

A fenti félresiklásokat nem számítva dr. Bátky és Cynthia viszonyát Szerb lényegében úgy írja le, ahogy fiatalkori naplójában férfi és nő ideális viszonyát jellemzi. 1921. február 20-án a következőket jegyzi fel naplójába: „Mert semmi sem fűzhet össze tökéletesebben egy természettől fogva is összeillő fiatal párt, mint hogyha a leány tudni vágyó, az ifjú pedig oktató hajlamú. Ebből bensőséges és kellemes kapcsolat származik. A lány a fiúban szellemi teremtőjét látja, a fiú a lányban olyan lényt, aki nem a természetnek, a véletlennek vagy valamely egyoldalú akarásnak köszönheti tökéletességét, hanem kettejük egyesült akaratának, és ez a kölcsönhatás oly édes, hogy nem csodálkozhatunk, ha a régi és az új Abélard óta az efféle találkozásokból annyi vad szenvedély, annyi boldogság és boldogtalanság származott".[55] Mi ez, ha nem Bátky János és Cynthia viszonyának frappáns összefoglalása? A részleteket tekintve e kapcsolat egyrészt kompenzáló természetű: a félszeg filológus méltatlannak tartja magát a hölgyhöz, így tudásával imponál, másrészt ideologikus és históriai sémákat követ. Dr. Bátky az udvari-lovagi szerelem középkorias díszletei közé stilizálja kettejük kapcsolatát: „Megcsókoltam Cynthia kezét, aki megindulva nézett rám, lovagjára, várkisasszony. Félig értelmes szavakat mondtam, amelyekben több volt, mint szerelmi vallomás: jobb részem kiemelése a törmelékből, melyet ráhullattak az évek" (89.). Szerb számára ez a mintaszerű kapcsolat; ezt árnyalja a „végzet asszonya" típussal (Mrs. Roscoe, később Ulpius Éva), a csinos, ám szimpla cicababákkal (mint az ír Pat O'Brien a *Pendragon* lokáljelenetében, az amerikai Milicent az *Utas és holdvilág*ban), valamint itt, az ellenpontok sorában említhető Lene Kretzsch is, a maga nyers nemiségével.

Abból a szempontból óvatosan kell kezelnünk a fenti Goethe-analógiát, hogy a regény egy helyén Szerb mintegy visszavonja azt. „A nők mindig becsapnak. Vannak pillanatok, amikor a nők teljesen úgy viselkednek, mintha emberek lennének. Ilyenkor a magamfajta jámbor filológus odaáll, és elkezd magyarázni, és elhiszi, hogy a nőt érdekli az, amit mesél. Pedig még nem fordult elő, hogy egy nőt valami szellemi dolog önmagáért érdekelte volna. Vagy egy férfinak akar

---

[54] Vö. Aby M. Warburg: *Pogány-antik jóslás Luther korában*. Fordította Adamik Lajos. Helikon, Budapest, 1986. 8.

[55] J. W. Goethe: *Költészet és valóság*. 5. könyv; német nyelven idézi Szerb Antal: *Naplójegyzetek (1914–1943)*. Magvető, Budapest, 2001. 94. Vö. J. W. Goethe: *Életemből. Költészet és valóság*. Fordította Szőllősy Klára. Európa, Budapest, 1982. 167.

udvarolni azzal, hogy odafigyel, vagy pedig okulni akar, és az még rosszabb. Az egyik nő pénzt akar kapni, a másik tudományt, de azt is csak érdekből: hogy magára vehesse a művelt nő attitűdjét, mint egy estélyi köpenyt" (97.). Kemény sorok ezek, annak ellenére, hogy dramaturgiai szerepük is van: e felismerés ébreszti rá dr. Bátkyt, hogy fejezze be végre a tudományos előadást, és kezdjen el inkább udvarolni Cynthiának. Mégis: itt előbukkan Szerb gyengéje, a szentenciózus kifejezésre törekvés; a tipikus férfiönteltséget sugalló zárómondat afféle Oscar Wilde szellemességére (valamint az angol dekadensek elvi nőellenességére) emlékeztető aforizma, megvető, kicsit lesajnáló éllel. Első pillantásra dr. Bátky nőkultusza és nőmegvetése nehezen egyeztethető össze egymással, pedig nincs ellentmondásban a kettő: hiszen a fetisizáló szemlélet számára – mely szerint a nő annyit ér, amennyit képvisel – és amely szerint a nő voltaképp afféle (kulturális) instrumentum, helye lehet az efféle nőellenes megjegyzésnek.[56]

Az ábrándos „Cynthia-Bátky" reláció után érdemes újból szemügyre venni Lene Kretzsch ábrázolását, melynek meghatározó összetevője a német lány roppantul intenzív szerelmi élete. „Szerencsémre Lene szerette sűrűn változtatni a védenceit. És ez volt a második dolog, ami megdöbbentett Lene természetében: hallatlanul kiterjedt szerelmi élete. Nem vagyok puritán, és nézetem szerint a szerelem mindenkinek a magánügye, és tudom, hogy Lene csak szívjóságból és áldozatkészségből volt olyan odaadó, de ez a hallatlan sokoldalúság mégis megijesztett. Két napig az ember egy kínai mérnökkel látta, azután egy hétig egy kanadai mérnökkel, akit viszont egy francia selyemfiú váltott fel, hogy helyet adjon egy átutazó öreg német klasszikus filológusnak, majd egy lengyel pingpong bajnoknak, szimultán" (150–151.). Szerb a szerelemi változatosságot is etnikai-nemzeti jegyekkel érzékelteti: nem individuumok cserélik egymást Lene szerelmi kapcsolataiban, hanem nemzeti (és társadalmi) típusok: *kínai* mérnök, *kanadai* farmer, *francia* selyemfiú, *német* klasszikafilológus, *lengyel* pingpong bajnok. Lene sajátos kiegészítésének tekinthető Osborne, az Earl of Gwynedd unokaöccse – a *brit* arisztokrata –, akivel később Lenének (természetesen) viszonya lesz. „Magas, igen keskeny fiatalember volt, rendkívül megnyerő, finom, értelmes arccal. Kissé nőies volt, de azzal a kisportolt nőiességgel, mely az oxfordi diákokat oly érdekessé teszi" (27.). Osborne jól illik a Szerb számára igen fontos kissé arisztokratikus, kissé nőies, kissé androgyn, kissé „meleg" beütésű szépfiúk sorába is; példaszerű megtestesülése e típusnak az *Utas és holdvilág*ból Ulpius Tamás.

A karakterek nemi, etnikai, illetve társadalmi jellemzéséhez kapcsolódnak a regényben található *beszélő nevek*. Lene Kretzsch pregnáns németségű nevéről már szó esett; Cristofoli: Kristóf, Szerb második keresztneve, és *másik* énje, különösen, ha igaz a feltételezés, hogy román barátjáról, Dionis M. Pippidi

---

[56] Férfisovinizmus és instrumentalizmus összefüggésében idézhető a *VII. Olivér* egyik helye is: „Sandoval Párizsban sokkal több nőt látott és *használt* ebből a típusból, semhogy Marcelle különösebb hatást gyakorolhatott volna rá." Szerb Antal: *VII. Olivér.* Magvető, Budapest, 1966. 117. (kiemelés tőlem – H. J.)

alakjáról mintázta a szereplőt. Eileen St. Claire: egyrészt Szent Klára, másrészt Lakner Klára, Szerb ifjúkori nagy szerelme – és később sógornője –, akivel akkor is tartotta a szoros kapcsolatot, amikor az asszony már Máthé Elek klasszika-filológus felesége volt. Az ostoba ír behemót: Maloney, azaz dinnye. Owen *Alaistair* Pendragon: a második név a hírhedt feketemágus, Aleister Crowley keresztneve. Talán a Roscoe-bandához tartozó orvos – „egy zöld színű, szörnyen degenerált külsejű ember" (45.) – is megemlíthető: dr. Morvin a német „Morfium" és az angol „morphin" szavak összeolvasásának tekinthető.

Társadalmi distinkciók, sznobizmus

Példaszerű a regény első mondta: „My way is to begin with the beginning, szokásom a kezdetén kezdeni – mondta lord Byron, és ő csak tudta, mi illik, ha előkelő angolokról van szó" (5.). *A Pendragon legenda* világa az előkelő emberek világa. Nyilvánvaló, hogy ebből a szempontból nem egyszerűen a hősök anyagi helyzetéről van szó. Van egy jelenet a regény elején, amikor az ír kalandor, Maloney meghívja Bátky Jánost egy előkelő étterembe. „Szeretek ismerkedni, és más dolgom úgyse volt. És őszintén megvallva, nem kevéssé vonzott az, hogy Maloney a Savoyba hívott meg, ami sokkal előkelőbb hely, mintsem a magam költségén eljuthattam volna. Maloneyra is kezdtem más szemmel nézni. Bolond, gondoltam magamban, de úriember" (50.). E morfondírozás önmagában még nem jelent sokat (bár az *előkelőség* hangsúlyozása szembeötlő, akárcsak a kissé bárdolatlan Maloney hirtelen besorolása az úriemberek csoportjába), itt egyszerűen arról van szó, hogy Bátkynak nincs pénze, az írnek viszont pillanatnyilag van. Fontosabbak ennél azok a finom megkülönböztetések, mely egyrészt érzékeltetik a társadalmi hovatartozást, és amelyek arra is utalnak, hogy ez a kulturális habitus alapja.[57] Míg az arisztokraták (tehát a regénybeli Pendragonok) viselkedésükben tompítani próbálják a társadalmi distinkciók meglétét, a középosztályi hős („dr. Bátky János Budapestről") viszont folyamatosan számon tartja ez efféle distinkciós jegyeket. „Maloney indítványára egy night-clubba mentünk. A night-clubok olyan helyek, ahol egész éjjel szabad inni. Mi bőven éltünk is a jogunkkal. Egyik whisky a másikat követte, mindig kevesebb szódával. Osborne kissé mereven ült, az alsóbbrangú hely atmoszférája nyilván kellemetlenül hatott rá, de sokkal gőgösebb volt, semhogy gőgösségét elárulta volna" (50.).

Az egyes szám első személyű elbeszélés miatt szinte mindent dr. Bátky szemszögéből látunk, ennek ellenére megkülönböztethető két eltérő perspektíva. Az egyikben a szereplők fentről lefelé tekintenek (az arisztokraták figyelik az alsóbb

[57] Már utaltam Rejtő Jenőre Szerb regényei kapcsán, itt megint kínálkozik egy megvilágító párhuzam. Rejtőnél is fontosak az efféle különbségek, de azok éppen hogy *nem* finomak: az „úriemberség" társadalmi észlelését a szájába kell rágni a filléres ponyva olvasóinak. Rejtő óriási, durva (sőt rikító) különbségekkel dolgozik ebből a szempontból.

társadalmi osztályokat), a másikban lentről felfelé látjuk a szereplőket (a középosztályi hős figyeli az arisztokratákat). Az elsőre kevesebb példa hozható, hiszen az eseményekről dr. Bátky szemszögéből értesülünk. De ebben az összefüggésben idézhetők például az Earl of Gwynedd szavai: „Az igazi tudósok nem fogalmazzák meg tudásukat. Asaph semmi vágyat nem érzett, hogy a fűszeresek értesüljenek felfedezéseiről" (140–141.). A másik látószögre példa a következő részlet: „Vacsora alatt a várkisasszony ült mellettem, pompás estélyi ruhában. Nem nagyon mulattattam, minden okom megvolt, hogy félénk legyek, és szerencsétlenül érezzem magam. Egyrészt nagyon szép volt. De ha nem is lett volna szép – a Pendragonok sarja, a kastély úrhölgye… úgy éreztem, nem vagyok méltó, hogy a számat kinyissam. Az olvasó hajlandó azt gondolni, hogy sznob vagyok. Gondolja. Bevallom, titkos meggyőződésem az, hogy a gróf különb, mint más ember" (50.).

Később Bátky félelmei csillapulnak, de továbbra is a társadalmi különbségeket jegyző nyelv segítségével beszél a lányról. „Cynthia hallgatott és gyönyörű volt. A domboldalon, a majorság fölött, ami az övé volt, a walesi nap alatt, Llanvygan tornyaival a háttérben, teljesen az volt, akinek a képzeltemben láttam, és akit szerettem: a kastélybéli kisasszony, naiv és távol az emberek bajától. Csak a malacok, a csirkék, és tölgyfák értik meg igazán azt a megható, enyhén humoros és mégis oly fenséges misztériumot, ami a lány fiatalsága, a gazdag lány fiatalsága. A szegény lány nem fiatal igazán, és gondjai józanságában olyan, mint egy férfi" (212.). Nagyon jellemző részletről van szó. Nonszensz ötletek, közhelyek, és *La Distinction* – együtt; ez Szerb tipikus hangja. Amikor Cynthia végül megszólal, dr. Bátky illúziói összeomlanak. „Mire gondol, Cynthia? – Ma a reggeli lapban olvastam, hogy Dél-Walesben a munkanélküliek száma megint öt százalékkal emelkedett. Mégis rettenetes, hogy az ember itt ül ezen a dombon, és közben… – Elég! – kiáltottam udvariatlanul. Úgy éreztem magam, mint egy nyakon öntött. Minden érzelgést inkább elviselek, mint a gazdag ember jogosulatlan részvétét a szegények iránt. Éppolyan természetes és kellemetlen, mintha egy munkás azt mondaná, hogy nem irigyli a gyárostól a vagyonát. Az osztályok csak gyűlöljék egymást, így van ez rendjén, és engem hagyjanak békében a napfényben, amely úgyis olyan ritka a Brit-szigeteken" (213.).

A Pendragon legenda társadalomábrázolásának részleteivel kevesen foglalkoztak, érthetően, hiszen a társadalmi környezet, melyben a cselekmény bonyolódik, a hazaihoz képest „idegen" miliő, igencsak távol esik az osztálykülönbségek terhétől összeroppanni készülő harmincas évekbeli magyar társadalomtól. Másrészt a kép, amelyet bemutat, erősen stilizált, már-már üvegházi jellegű: életidegen, különös passziókkal átszőtt, meghökkentő csodabogarakkal benépesített világ. Annak ellenére, hogy *A Pendragon legenda* társadalmi olvasataira nem sok figyelmet fordított a kritika (a fent vélelmezett okok mellett talán azért is, mert úgy vélhették, Szerb regénye a sznobizmust inkább ironikusan bírálja, mintsem megtestesíti), egy dokumentumra utalnék, mely foglalkozott a problémával. Kerecsényi Dezső *Arisztokrata és polgári írók* című szemléjében három arisztokrata (Bánffy Miklós, Bethlen Margit, Kemény János), és három polgári író (Márai, Szerb, Szomory)

műveit veszi szemügyre, abból a szempontból, hogy miként viszonyulnak regényeik azon osztály aktuális problémáihoz, amelynek képviselői az irodalomban. Noha Kerecsényi cikke csak Bánffy Miklós és Márai regényeivel foglalkozik részletesebben, az említett szerzők egymásmellé állítása és a konstellációból elvont fejtegetések Szerb regénye szempontjából is tanulságosak. Kerecsényi hangsúlyozza, hogy vizsgálódásai nem az irodalmi értékekre, hanem irodalomszociológiai tünetekre irányulnak: „Amit alkotóik megírtak, egyik esetben talán pontos műfajiságú regény, másutt meg önvallomás, de a poétikai formák mögül életformák bújnak elő, s majdnem mindegyik esetben ez utóbbiak a lényegesebbek".[58] A cikk utal arra, hogy Bánffy és Márai regényei érzékelik azt a krízist, mely saját osztályukat jellemzi, de Bánffy inkább foglalkozik az arisztokrácia társadalmi szerepvesztésével, mint Márai a saját osztályának sajátos „eltévedéseivel". Kerecsényi szerint Márai célja az *Egy polgár vallomásai*ban nem az osztályképviselet, sokkal inkább „önmaga rejtélyének megfejtése" (e megállapítás Szerbet illetően már következő regénye, az *Utas és holdvilág* felé mutat). A cikk gyakorlatilag lehetőségeket, vagy inkább típusokat vázol, és a tipológia alapja az, hogy a szóban forgó író az adott művében hogyan őrzi meg, vagy szakítja el (esetleg vékonyítja) az írásait az osztály-hovatartozáshoz kapcsoló szálakat. E szempontból Szerb regénye a gondolatébresztő kivétel; Kerecsényi itt szerepcseréről beszél, a polgári író (tehát Szerb) az arisztokratikus világgal azonosul, melyről némiképp életidegen és groteszk képet fest. „Szerb Antal mulatságos és szellemes regénye a legarisztokratikusabb országba viszi magyar hősét, és átélet vele ódon walesi kastélyokat, titokzatos intellektusú earl-öket, a ráció és az antiráció higanyként csusszanó, polgáron túli játékait. Arisztokrácia és polgárság szerepcseréje ez az irodalom területén. Lehet, hogy ez is, de talán ennél is több. A szellem mindegyik oldalon feszeng öröklött kereteiben."[59]

Kerecsényi itt (közvetve) azt állítja Szerb regényéről, hogy a magyar polgárt foglalkoztató társadalmi kérdésekkel nem foglalkozik; a tipológiában Szerb műve mellett a magyar miliőt illetően valamiféle mínuszjel helyezkedik el; ne feledjük: a magyar glóbuszt az egész regényben egy Ady-vers néhány sora képviseli. Kerecsényi kívülről nézi regényt és alkotóját, de egyáltalán nem felszínesen, sőt, nagyon is éleslátóan: ez a mínusz, ez az *üres hely* önmagában is társadalmi problémát jelez. Kérdés, hogy mi állítható e helyre? Véleményem szerint egyrészt az író saját társadalmi helyzetével szemben érzett *idegenség* (a Szerbet általában jellemző identitásprobléma), másrészt a *sznobizmus* kérdése. Társadalmi szempontból a regény leginkább a középosztályi sznobizmus dokumentumaként érdekes. Itt vessünk egy pillantást arra, hogy mit ír Szerb a modern sznobizmus bibliájáról, Proust regényéről. „Proust bámulatos pontossággal adja vissza különböző rétegekhez tartozó emberek gondolkozás- és beszédmódját, de főképp

[58] Kerecsényi Dezső: *Arisztokrata és polgári írók* (Magyar Szemle, 1935). In *Tört pálcák 1.* 241.
[59] I. m. 244.

magára a társadalomra, mint viszonylatok összességére kíváncsi, arra, hogyan viselkednek egymással szemben a társadalmi rétegek, mit érez az úr a szolga iránt stb., hogyan él és tudatosodik a lélekben az, hogy az ember a társadalomnak, a társadalom bizonyos rétegének tagja".[60]

Szerb regénye oly módon mutatja be e tudatosítási folyamatot, hogy *másról beszél*, az excentrikus főúri alakok segítségével allegorikus beszédrendet alkot; amikor a szigetország arisztokratáiról ír, egyidejűleg saját középosztályi korlátait és vágyait allegorizálja. Az Earl of Gwynedd excentrikus arisztokratizmusa, Osborne nőies dekadenciája, Cynthia bájos előkelősége egyrészt úgy allegóriák, hogy felfelé vezetnek, egy érdekesebb, történelmibb, intellektuálisan és az „élet édessége" szempontjából egyaránt vonzóbb világba, melyet olyan emberek népesítenek be, akiknek (mint Szerb Proust műveit illetően máshol fogalmaz) „a történelem adja meg az élet legtávlatosabb, érzelmileg leggazdagabb hátterét".[61] De ezek a főúri figurák úgy is allegóriák, hogy a társadalmi hierarchián valójában lefelé mutatnak: Szerb iróniával, szkepszissel, nosztalgiával, bizonytalansággal szemlélt középosztályi értékei, valamint szorongásai felé. A gazdag és a szegény, az arisztokrata és a polgár világa közötti kettősséget tekintve visszatérhetünk a felvetett Molnár–Heltai–Rejtő–Szerb analógiához is. Érdekes, hogy mind Molnár, mind Rejtő, mind Heltai, mind Szerb művei társadalmi szempontból többnyire „felfelé stilizálnak", írásaikat szívesen népesítik be úri és főúri figurákkal.[62] Ennek ellenére alakjaik a polgári élet tanulságait hordozzák, allegóriák csupán, melyek középosztályi (Heltai, Molnár, Szerb), valamint a kispolgári (lásd Rejtő) közönség életszituációit és vágyait teszik közvetetten „olvashatóvá" (ha közvetlenül nem is mindig ezeket testesítik meg).[63]

Feltűnő, hogy a társadalmi mobilitást vagy osztálymobilitást az említett szerzőknél a *házasság* lehetősége vagy a *kamuflázs*, vagy a kettő együtt valósítja meg. Noha valami ilyesféle lehetőség Szerb regényében is felvetődik (a történet végén a polgár dr. Bátky azon töpreng, hogy vajon feleségül vehette-e volna az arisztokrata Cynthiát), nála alapvetően másféle mobilitásról van szó, a zárt főúri kör történelmi és kulturális légkörével való szimbolikus azonosulásról, vagyis a sznobizmusról. Molnár *Egy, kettő, három* című darabjában a sofőrből egy óra leforgása alatt társaságbeli úriember lesz, aki alkalmas arra, hogy bemutatkozzék

---

[60] Szerb Antal: *A világirodalom története*. 3. kötet. 351.

[61] Szerb Antal: *Hétköznapok és csodák*. Révai, Budapest, 1935. 77.

[62] A korszak hazai tömegirodalma az itt vizsgált metszetnél összetettebb, a középosztályi igényeket kielégítő lektűrtől a ponyváig, illetve az ábrázolt társadalmi miliőt tekintve: az arisztokráciától kezdve a kalandorokon keresztül a proletárfigurákig. Vö. Lányi András: *Az irodalmi tömegkultúra a két világháború között*. In Lackó Miklós (szerk.): *A tudománytól a tömegkultúráig*. MTA Történettudományi Intézet, Budapest, 1994. 217–248. A korabeli tömegirodalom adatokban gazdagabb áttekintését nyújtják Kiss Gábor Zoltán kutatásai (Kiss Gábor Zoltán: *A századforduló és a huszadik század első felének hazai populáris irodalma – kritikai áttekintés*. Kézirat.)

[63] Molnár a vagyonos színházi közönségre van tekintettel, Rejtő a kispolgári rétegek ízlésére, mely az arisztokrácia karaktereit és szokásait a kispolgári szűkösségtől mentes, szebb és csillogóbb világ híradásainak tekinti. Szerb velük szemben egyrészt izgalmas kulturális és történelmi modelleket lát az arisztokráciában, másrészt egész egyszerűen – sznob.

menyasszonya milliomos szüleinek. Heltai *Jaguár*jában a lecsúszott gróf ugyancsak milliomos-lányt kap feleségül, de *A 111-es* deklasszált ifjú bárója is majdnem feleségül veszi az amerikai parafakirály lányát. Mindhárom esetben valamiféle kamuflázs a siker kulcsa, Heltai esetében megrendezett ál-bűnügyek vezetnek a felemelkedéshez (vagy legalább lehetőségéhez), míg Molnár darabja esetében a megrendezett ál-előkelőség. Heltai hőseinél nehéz meghatározni, hogy bohémek, arisztokrata felszínnel, vagy arisztokraták, bohém felszínnel, de éppen kettősségük rejti magában a lehetőséget, hogy végrehajtsák az alacsony társadalmi helyzet és a felsőbb rétegek világa közötti ugrást, függetlenül attól, hogy felső réteg alatt a pénzarisztokráciát, vagy a születési arisztokráciát értjük. Bátky János ezzel szemben tipikus polgár (és *csak* polgár, az egész regényben hangsúlyozza, hogy ő bezzeg *nem kalandor*, csupán egy egyszerű filológus „Budapestről"), és értékítéleteivel, ízlésítéleteivel, véleményeivel, kulturális választásaival igazodik a felsőbb körök világához, mint ezt a regény szociokulturális széljegyzetei folyamatosan tanúsítják.

5. Konklúziók: nyilvánosság-szociológia és kamuflázs-esztétika

A regény tanulságait abban a metszéspontban látjuk körvonalazódni, ahol három ellentétpár (egy: ősi teológia vs. okkult bazár; kettő: okkult-mágikus exkluzivitás vs. társadalmi-kulturális exkluzivitás; három: társadalmi titkolódzás vs. társadalmi nyilvánosság) keresztezik egymást. Megemlíthetjük a szekularizációs végpontot is – melynek jelképe Osborne Pendragon kísértet-gramofonja, mely szellemhangokat „varázsol" a modern-szekularizált világba –, de egy olyan regény esetében, ahol mágikus praktikáknak köszönhetően több száz évig élő emberek vannak, és amelyben nagy valószínűséggel megjelenik a Sátán is, túlzás lenne a minden transzcendens hatalomtól kiüresített világról beszélni.[64] A regény belső történetfilozófiai íve így egyrészt az ősi teológia *(prisca teologica)*, másrészt a modern okkultizmus (teozófia, spiritizmus, ezoteria, antropozófia stb.) elemeit kínáló okkult bazár végpontja között feszül: a hiteles tudás előbb kinyilatkoztatik, aztán elrejtőzik, majd szakaszosan napvilágra bukkan, végül karneváli formát ölt. A regény társadalmi-kulturális kontextusának tere így a konkrét történelmi formákban jelentkező titkos-gyakorlatok (reneszánsz mágia, alkímia, kabbala, rózsakeresztesség, illuminátusok, szabadkőművesség), valamint a Szerb által eszményített társadalmi-kulturális exkluzivitás formái (kevesek által érthető költészet, exkluzív nyelvhasználat, exkluzív irodalmi és tudományos „körök" stb.) világa között körvonalazódik. „Van valami ősi bölcsesség, valami ős-kinyilatkoztatás, aminek minden emberi tudomány csak a hígítása – mondta [az earl] csendesen. – Amit az emberek

[64] E kérdést érintette Hevesi András szellemes bírálata is: „Szerb Antal abban különbözik a régi kísértethistóriák szerzőitől, hogy azok szigorú, pedáns racionalisták voltak: a hátborzongató, vérfagyasztó kísértetről kiderül mindig, hogy eleven ember. Szerb Antal kísértete [...] nem állástalan színész, hanem csakugyan az ős szelleme, jobban mondva maga az ős, akit okkult tudományokkal épségben tartottak sírjában." Hevesi András: *Tört pálcák 1.* 236.

elfelejtettek abban a mértékben, amint növekedett az a képességük, hogy racionálisan gondolkozzanak. [...] És mindig voltak emberek vagy titkos társaságok – folytatta –, akik azt állították magukról, hogy ők őrzik a régi tudást. Az egyiptomi papoktól átvették az alexandriai misztériumkultuszok, az alexandriaiaktól a zsidó kabala és a gnosztikusok, a gnosztikusoktól a templomos lovagok, a kabalától a középkori misztikusok, Pico della Mirandola, Trithemeius apát, Cardano, Raimundus Lullus, Paracelsus és végül a rózsakeresztesek. A rózsakeresztesek a lánc utolsó szeme" (138–139.).

Az earl itt a reneszánsz idején kezdődő és napjainkig tartó *tradicionalista gondolkodás* alaptéziseit ismerteti dr. Bátkyval, valahogy úgy, ahogyan a modern tradicionalisták – René Guenon, Julius Evola, Hamvas Béla – írásaiból megismerhetjük. Dióhéjban: a modern tudomány tévút, a történelem a tiszta ősidő megromlása, a racionalizmus az őstudás pervertálódása; az igazi tudást pedig a beavatottakból álló tikos csoportok őrzik a tudatlanok sötét tömegében. Az Earl of Gwynedd fejtegetései abból a szempontból is érdekesek, hogy (és ahogyan) az okkult tudás és a titkos társaságok hagyományát a 18. századi szatirikus végjátékhoz kapcsolják; ez a tudás nem egyszerűen megsemmisül a felvilágosodás időszakában, hanem – a szélhámosság, a társasági titkolódzás, a kalandor mágusokat övező széles körű érdeklődés idején – előlép a rejtőzködésből, és a rejtőzködés külsődleges díszleteit megőrizve gyakorlatilag fénykorát éli. „Ami azután jön, okkult tudomány, mind csalás és paródia. A racionális ember álarcos bálja az irracionálisban. A 18. századi szabadkőművesek, a spiritiszták és teozófusok, St. Germain és Cagliostro azt állították magukról, hogy sok ezer évesek. Kétségtelenül hazudtak. De vajon, mert sok ember csak hazudja, hogy ismeri a walesi herceget, lehet arra következtetni, hogy a walesi herceg létezése csak babona?" (139.)

Szerb utal azokra a mozzanatokra, melyek a titkolódzást a nyilvánosság működésének dinamikájához, illetve a nyilvánosság kizárását a titok működésének dinamikájához kapcsolják. Megint az Earl of Gwynedd szavait idézem: „Az emberek elkezdtek módszeresen és természettudományosan gondolkozni. Kitalálták a gőzgépet és a demokráciát. És a régi megismerés paradoxonná válik, szisztematikus eszünkkel meg sem értjük, mint ahogy nem tudjuk megérteni a négerek babonáit" (139.). A szöveg itt erőteljesen sűrít: a „gőzgép" az organikus világmodell ellenpontja, a „demokrácia" a szent hierarchiáé (mely a tradicionalisták egyik vesszőparipája), másrészt a titok és a titkolódzás ellenvilága. A „paradoxon" kifejezés is több mindenre vonatkozik, illetve vonatkozhat. Egyfelől a tudás-titok dialektikára: ha a tudást át kell adni valakinek, akkor nem titkos, ha viszont titkos, akkor voltaképpen nem is tudás.[65] Másrészt – ez talán érdekesebb –, arra

[65] Vö. „A kabbalista azt állítja, hogy az igazságnak van hagyománya, és ez a hagyomány továbbadható. Ironikus állítás, hiszen az igazság, amelyről itt szó van, mindennek nevezhető, csak továbbadhatónak nem. Megismerhető, de nem adható tovább, és éppen abban, amit tovább lehet adni belőle, nincs már semmi magából az igazságból. A valódi tradíció rejtve marad; csak a széthulló hagyomány kapcsolódik a tárgyhoz, és csak a széthullás során válik láthatóvá a hagyomány a maga nagyságában." Gershom Scholem: *Tíz történetietlen tétel a kabbaláról*. 171.

a kulturális távolságra, mely az okkult gondolkodás és a modern gondolkodás között áll. Szerb e távolságot egyértelműen valamiféle antropológiai távlatba állítja, a kulturális relativizmus jegyében értelmezi (mely egyébként kultúrafelfogásával is összhangban áll), ennek a tudásnak a megértésére szólít fel, és elutasítja e tudás racionalista lekezelését. Ez még akkor is lényeges állásfoglalás, ha a „négerek" és a „babonák" kifejezéseket az adott összefüggésben egy mai antropológus bizonyára nem használná.[66]

Az earl és dr. Bátky közötti beszélgetés tanulsága szerint az igazi tudás (az okkult tudás) nem nyilvános, noha nem is teljesen privát. Az earl szavai jól érezhetően mind megvetőbbé válnak, ahogy mondandójában a tudás diszkrét elzárásának *arisztokratikus* pólusától a titok nyilvánosságra hozásának *demokratikus* pólusa felé közeledik. „Igen, Asaph volt a mester. A többiek csak tanítványok. Fludd is. Nem is a legjobb tanítvány. Fludd nem volt igazán jó családból való; közölni akarta azt, amit tudott. Ezért írt annyi mindent, ami ma már nevetséges. Minden közlés meghamisítja a valóságot. Az igazi tudósok nem fogalmazzák meg tudásukat. Asaph semmi vágyat nem érzett, hogy a fűszeresek értesüljenek felfedezéseiről." (140–141.) A mestertől a tanítványon keresztül a „fűszeresekig" vezető út pejoratív megítélésére mintegy ráerősít az earl felháborodása néhány bekezdéssel később, amikor arról értesül, hogy a családi sírbolt kísérteties titkait kifecsegő emlékirat a British Múzeum tulajdonába került, azaz *bárki elolvashatja* ezeket. „Valamit tennünk kell, doktor, valamit tennünk kell. Nem tudom elviselni a gondolatot, hogy őseim legféltettebb titkai most mindenki számára megközelíthetők. Olyan az érzésem, mintha nyilvános sétateret rendeznének be a családi sírboltban." (142.) A regényt, és az egész okkult-hermetikus gondolkodást átható titok-nyilvánosság dialektika aligha lenne megfogalmazható ennél szemléletesebb módon: a *sétatér* a nyilvánosság tipikus szimbóluma, míg a *zárt sírbolt* a hermetikus titoké.

Szerb Antalt erősen foglalkoztatta e kérdéskör, más műveiben – elsősorban *A királyné nyakláncá*ban – azokkal a szociológiai és társaslélektani körülményekkel is foglalkozott, melyek a titkos tudáshoz való vonzódást a modern világban is indokolják, továbbá kísérletet tett arra, hogy a társadalmi titkolódzás gyakorlatát különféle etnológiai adatokból vezesse le, és ennek segítségével megalkosson valamiféle történeti-szociológiai titokmodellt. E modellt írja le *A királyné nyaklánca* egyik terjedelmes, itt csak röviden idézett kitérője is. „A magasabb civilizáció a családra épült és megszüntette a külön fiú-, illetve férfitársadalom intézményét. De nem irthatta ki azt a hajlamot, amely valamikor létrehozta: a férfi örök hajlamát, hogy lerázza magáról a nőt és a családot, visszameneküljön fiú-önmagához és független férfitársaihoz és velük valami nagy, merész és céltalan kalandra szövetkezzék. Ez az örök hajlam teremtette meg a lovagren-

[66] Ez a kulturális antropológiai távlat az okkult tudást illetően inkább a regényben fejti ki hatását, a *Rózsakeresztesek*-esszében inkább a szemfényvesztés hangsúlyozása felé billen a kritikai mérleg nyelve.

deket, amelyekben a lovaggá avatás szertartása is őrzi a régi pubertási szertartás emlékét. És avatás a központi része a szabadkőműves szertartásnak is, mert a szabadkőművesség is »férfi-szövetség«, csakhogy persze nagyon megszelídült, elpolgáriasodott formában."[67]

Szerb osztozni látszik a kortárs irodalomtudomány egy részét jellemző etnológiai érdeklődésben; az „etnológiai távlat" és az „etnológiai képzelet" mind a kortárs kultúra, mind az irodalom teljesebb megértését segíti elő. Ha Szerb társadalomelméleti és etnológiai érdeklődése nem is olyan alapos és átfogó, mint mondjuk Marót Károly, Kerényi Károly, Thienemann Tivadar, vagy éppen Northrop Frye esetében, mindenképpen figyelemreméltó. Szerb etnológiai távlatból gondolkodva maga is valamiféle ritualista modellt dolgoz ki: a magasrendű és kifinomult kulturális forma előbb kegyetlen-atavisztikus rítus volt (mint Warburg képelméletében), de ez az elképzelés illik Szerb civilizáció-felfogásához is: a barbár viselkedés kifinomult kulturális díszletté szublimálódik, miként e kérdéskörről Johan Huizinga és Norbert Elias írásai értekeztek.[68] És míg *A királyné nyakláncá*ban Szerb elsősorban a törzsi népek beavatási rítusaiban jelöli meg a társadalmi titkolódzás etnológiai gyökereit, addig egy 1943-as (feltehetően a *Nyaklánc* keletkezési kontextusához kapcsolódó) feljegyzésében az antik misztériumok hasonló szerepére hivatkozik: „Antik misztériumok és szabadkőművesség. Kettőnek azonos lehet a szociológiája. A Mithras-vallás is próba, felavatás, fokok, beavatás a titokba (ami fogalmilag esetleg irreleváns), az antik misztériumok résztvevői is úgy tudták, hogy általa jobbak lettek."[69]

A regény többféle modellt is megfogalmaz okkult tudás és társadalmi titkolódzás történeti változásait illetően. A rituális eredetre történő visszavezetés mellett utal a szekularizáció által okozott kiüresedésre, ennek szatirikus végpontja Osborne Pendragon kísértet-gramofonja. E készülék egyrészt technikai jelölő (a korszerű elektronikus közlőeszközök világa a régi csodák helyett újakat valósít meg, illetve a technikával fertőzött világ maga az, mely nem tűri el saját határain belül a „csodát"); másrészt a kamuflázs és a szélhámosság eszköze. „Ha én nem volnék, Walesből már teljesen *kiveszne a babona*. De nagy terveim vannak a nyárra, remélem Önök is segíteni fognak. Oxfordban már *óriási sikereket értem el kísértet-lemezeimmel és baby-gramofonommal*. A legvalószínűtlenebb helyeken tudtam nyöszörgést, lánccsörgést és hosszabb középangol imákat előidézni. De mindez csak játék. *Az igazi kaland eltűnt, meghalt. Nem bírta el a benzin szagát*" (30. Kiemelés tőlem – H. J.). De amikor Osborne megtéveszti a többieket gramofonról lejátszott

---

[67] Szerb Antal: *A királyné nyaklánca*. 62–63.

[68] Johan Huizinga itt említendő könyveit *(A középkor alkonya; Homo Ludens)* Szerb jól ismerte, az egyiknek fordítója volt, a másikról recenziót írt. Norbert Elias munkáit illetően *(A civilizáció folyamata; Az udvari társadalom);* felmerül a kérdés, hogy Elias nézetei valamiképpen eljuthattak-e Szerbhez; valószínűleg nem. De Huizinga és Freud olvasása, valamint a magyar „pszichohistorikus" Grünwald Béla írásainak ismerete önmagában is hasonló felismerésekhez vezethetett. (Szerb, Huizinga, valamint Elias kapcsolatát részletesen elemzem monográfiamnak *A királyné nyakláncá*val foglalkozó fejezetében.)

[69] Szerb Antal: *Naplójegyzetek*. 283.

kísértethangjaival, nővére szigorúan rendreutasítja, és a szélhámosság (tehát a szatirikus-ironikus végjáték) körébe utalja Osborne kissé gyerekes mutatványát: „Nem helyeslem az eljárásodat Osborne – mondta komolyan. – Ha így folytatod, tönkreteszed a folklór-kutatást. Ezentúl sose fogom tudni, micsoda az igazi monda, és micsoda a humbug." (78–79.)

Végül valamit a befejezésről. Több kritika megemlítette, hogy a regény lezárása sikerületlen. Ezzel kapcsolatban talán érdemes szétválasztani három szempontot: egyrészt a mágikus-okkult szál lezárását, másrészt a társadalmi distinkciók kérdését is érintő szerelmi szál lezárását, és végül magának a regénynek, mint poétikai egységnek a lezárását; ezek közül csak a második és a harmadik esik egybe. A társadalmi különbségek kérdését a következőkkel zárja le a regény: „A saját sznobizmusom tiltakozott az ellen a gondolat ellen, hogy egy leány, aki Shakespeare és Milton korával rokonságban van, egy ilyen polgári senkinek az »élettársa« legyen, amilyen én vagyok. És ha valamilyen csoda folytán mégis a feleségem lenne – gondoltam –, nem lenne boldog házasság. Mert Cynthia mint az én polgári feleségem, elvesztené azt, amit szeretek benne, és ami talán nincs is meg benne: a várkisasszony magas, gőgös, históriás megközelíthetetlenségét" (279.). Valóban elképzelhetünk dr. Bátky morfondírozása, valamint Cynthia búcsúlevele helyett valami jobb megoldást. Természetesen azt a körülményt, hogy Bátky és Cynthia szerelme (ha ugyan az volt) nem végződik házassággal, akként is üdvözölhetjük, hogy a regény (legalább e tekintetben) megmaradt, úgymond, a realitások talaján; erre a korabeli kritika is utalt.[70]

Ugyanakkor az is kétségtelen, hogy egy ennyire összetett szöveg befejezését a házasság konvencionális kérdésére kihegyezni, és az egészet egy távolról írott búcsúlevéllel tetézni kissé vérszegény megoldás. Az érzelmi szálak kurta-furcsa elmetszésénél talán érdekesebb az okkult-mágikus cselekményszál lezárása, noha ezzel kapcsolatban is voltak fanyalgó hangok. Illés Endrét úgy tűnik zavarta, hogy a regény végén a szerző nem vallott színt: komolyan gondolta az okkult részeket, vagy csak tréfált? „Egyetlen fogyatékossága: a misztikus elemeket végül sem sikerült valami szellemes szublimálással valósággá vagy hazugsággá átváltoztatni".[71] Illés arra számíthatott, hogy a szerző végül elárulja: képzelődött a hős, vagy valóban megjelentek előtte a démoni hatalmak? Szerb valóban nyitva hagyja a kérdést: utal rá, hogy talán csak irodalmi élmény inspirálta Bátky látomását (Eliphas Levi könyve); de inspirálhatta éppen a kézirat is, vagy ha ezek igen, akkor gyakorlatilag bármi: a könyvtárban összeolvasott temérdek könyv az okkultizmusról, vagy éppen a Pendragon-kastélyban átélt rémségek. „Azóta sokat gondolkodtam rajta, és két magyarázatot találtam. Az egyik, az egyszerűbb, hogy

[70] „Cynthia, ahogy ez már lenni szokott, nem lett Bátky János felesége, miért is lett volna, hiszen a regény nem film, főleg nem amerikai film, ahol dühös elszántsággal küzdenek nem társaságbeli fiatalemberek azért, hogy az imádott hatalmas gyárat vezető, vagy éppen régi nagy birtokok örökösnője kezét nyújtsa feléjük." Maréк Antal: *A Pendragon legenda* (Magyar Írás, 1936). In *Tört pálcák 1.* 250.

[71] Illés Endre: *Tört pálcák 1.* 246.

álmodtam. [...] A másik magyarázat az, hogy szuggesztió alatt állottam. Az a valami, amit én gnómnak néztem, tudatalattim volt, amely a trance-ban elszabadul az énemtől, és külön életet kezd el élni – ezt a médium-állapottal járó énhasadást a pszichológusok sokszor leírták." (262–263.)

A *Diárium* recenzense egészében véve túl irodalminak („kísérletinek") tartotta mind a befejezést, mind a könyvet: „A végén az olvasó csalódottan teszi le a könyvet. A megoldás nem elégíti ki, valahogy túlságosan kiábrándítólag hat annak leleplezése, hogy a könyv megírása nem írói élmény volt, hanem csak irodalmi kísérlet. A kísérlet sikerült, de ennek az olvasó illúziója vallja kárát. Az olvasó kényelmetlenül eszmél rá, hogy egy ügyes utánzatot túlfizetett."[72] Pedig az okkult szál lezárása tanulságos. Egyrészt a mások által hibaként feltüntetett nyitottság (komolyság vagy irónia?) értéke is lehet a befejezésnek: egyfelől megfogalmazza a tanulságot a racionalista világlátás szempontjából, ez esetben az Earl of Gwynedd különc csodabogár, Bátky pedig csak lázálmokat látott, vagy legrosszabb esetben szuggerálták (vö. 262. skk.).[73] A történet egyik legalaposabban megindokolt eseménysora mégis éppen az okkult-mágikus dimenzióhoz kötődik; a regényt mintegy keretbe foglaló két beszélgetés dr. Bátky és az earl között éppen azt a célt szolgálja, hogy a regény *saját világán belül* valahogy elrendezze a hajmeresztő eseményeket és fordulatokat. Miközben a „Pendragon-legenda" a szó minden értelmében véget ér („meghal"), ez a fordulat jól lezárja a halhatatlanságnak azt a megszállott hajszolását, melynek annyi nyomával-jelével találkozhat a történet során az olvasó. És ez nem minden. Az earl szavai a regény *közepén* felvázolják az okkult gondolkodás történetét (a történet dióhéjban újra elmondja önmagát), a hajdankori őstudástól a reneszánsz mágiáján keresztül a felvilágosodás korában tevékenykedő, az okkultizmus mezébe öltöző szélhámosokig, Szerb kedvelt szavaival élve: a „csoda" születésétől, a „csoda" haláláig. A történet lezárul, hegeli értelemben is: Minerva baglya csak szürkületkor kezdi röptét. Kell ennél több? A regény elején azt tudjuk meg Owen Pendragonról, hogy „utálja a tudományok demokráciáját", most, a regény végén ugyanő utasítást ad, hogy eredményeit hozzák nyilvánosságra, jegyzőkönyveit, laboratóriumát, valamint az axolotlokat pedig adják át a híres biológusnak – aki történetesen testvére Szerb kedvenc írójának – Julian Huxleynak. „Menjen el újra Londonba és keresse fel Julian Huxley professzort a King's College zoológiai intézetében. Mondja el neki, hogy az intézetnek ajándékozom az óriás axolotlokat. És a műszereimet. És a statisztikai táblázataimat. Dolgozzák fel, ha akarják, és hozzák nyilvánosságra az eredményeket" (278.). A Pendragon-legenda lezárult, az okkult orvoslás és a modern biológia története összeért.

---

[72] (ygy.): *A Pendragon legenda* (Magyar Könyvbarátok Diáriuma, 1935). *Tört pálcák 1.* 246–247.

[73] A lázálom és a szuggesztió éppen olyan hatékony – és minden rejtélyt megoldó – magyarázatot nyújt a regény természetfölötti eseményeire, mint Bulgakov művében a titkosrendőrség magyarázata Woland mágikus praktikáira: a Sátán soha nem járt Moszkvában, nem voltak titokzatos eltűnések, sem okkult szeánsz; mindenkit hipnotizáltak csupán.

Hetényi Zsuzsa

„ÉDESBÚS VÁLSÁGHANGULAT, LFS, GONDOLOM MAGAMBAN"

– Nabokov szovjet, oroszországi és magyar recepciója 1990 előtt[1] –

Lépten-nyomon tapasztalom, milyen szétszórt, szaggatott és téves kép alakult ki Nabokovról a magyar olvasók többségében. Nemcsak ők hibásak ebben: nem kényeztette el őket a magyar könyvkiadás, mert ez a mozgalmas, nem könnyen átlátható életmű késve, és meglehetősen ötletszerű sorrendben jelent meg magyarul,[2] aminek elsősorban a magyar könyvkiadást szabályozó szovjet cenzúra az oka. Az orosz és magyar recepció áttekintése miniatűr keresztmetszete a 20. század ellentmondásos kultúratörténetének.

Nabokov szovjet és oroszországi recepciója[3]

Vladimir Nabokov 1919-ben, húszévesen emigrált Oroszországból, ahol csak egy epigonságában is tradicionális vékony verseskötete jelent meg magánkiadásban. Hároméves cambridge-i tanulmányai után tizenöt évet Berlinben, majd hármat francia földön élt, az orosz emigráció körein belül mozogva, vagy alkotói magányban, és pár nappal azelőtt, hogy Párizs német kézre került, áthajózott Amerikába feleségével és fiával. Európában jött létre életművének „orosz fele", kilenc regénye, összesen 69 novellája közül az összes orosz nyelvű, pontosan 58, és számtalan vers, színmű, esszé és néhány orosz fordítás. Ezeknek jelentőségét

---

[1] Készült az OTKA SAB 81212 pályázati támogatásával, a 2011-ben megszűnt Collegium Budapestben.

[2] Lásd a listát a függelékben. A cirill átírásról: a szakirodalom címeit nem a magyar, hanem a tudományban nemzetközileg elfogadott fonetikus átírásban adom meg, aminek oka az is, hogy így kereshető könnyebben adatbázisokban, könyvtárakban. A szövegtörzsben a magyar átírási szabályokat alkalmazom.

[3] Nabokov és az európai orosz emigráció irodalmának kérdése meghaladja e cikk kereteit. Kevés kivételtől eltekintve az 1920-as években az orosz emigrációs kritika lebecsülte, sőt nem orosznak titulálta Nabokovot. Ez a fogadtatás sokkal jobban dokumentált, mint az oroszországi, hiszen ennek feldolgozását az emigrációban megtehették. Tiltottsága okán a rendszerváltás után azonnal megjelent egy vastag kötetben összefoglalva. *V. V. Nabokov. Pro et contra. Lichnost' i tvorchestvo Vladimira Nabokova v otsenke russkikh i zarubezhnykh myslitelei i issledovatelei.* Antologiia. „Russkii Put." D. Burlaka–B. Averin et al. Izdatel'stvo Khristianskogo gumanitarnogo instituta, Sanktpeterburg, 1997; *Klassik bez retushi. Literaturnyi mir o tvorchestve Vladimira Nabokova: Kriticheskiie otzyvy, esse, parodii.* NLO, Moskva, 2000.

csak azután értékelte a maga helyén a világ, amikor a *Lolita* botránya[4] után „befutott amerikai író" imázsa már kialakult, és Nabokov maga nekilátott, hogy oroszul írott műveit angolra fordítsa, néha kisebb, néha jelentősebb átalakítással.

Az orosz irodalom a húszas években tulajdonképpen nem ért rá arra, hogy az induló Nabokovot észrevegye. Az ekkor Vladimir Szirin álnéven publikáló szerző verseit 1920-ban Valerij Brjuszov röviden értékeli, 1921-ben a pétervári *Dom Iszkusszstva* almanachjaiban mások éppen csak megemlítik. Az egyik cikk azért érdekes, mert a címe *A túlparton – Az emigráns irodalomról*, s ez a „túlpart" vagy „az a part" egybecseng Nabokov később írott memoárjának címével, a *Más partok*kal, valamint felidézi Nabokov *Meghívás kivégzésre* című regényének egyik alapmotívumát is, az 'itt' és 'ott' ellentétét. (Ugyanakkor rávilágít, milyen kis nyelvi változtatás kell ahhoz, hogy a kliséből jelkép legyen, vagy fordítva.) Ez a cikk már a megfelelő szovjet megközelítést fogalmazza meg: „A többi emigráns költőről (Gleb Sztruve, Vl. Szirin, Ny. Berberova) jobb hallgatni, mert műveik nem haladják meg az otthoni asztali beszélgetések vagy a párizsi kocsmák különtermeiben folytatott tivornyák színvonalát."[5]

Nabokov egyetlen Európában írott regénye, *A Luzsin-védelem*, amelyet a háború előtti szovjet kultúrában megemlítenek, méghozzá a Szovjet Írók Első Összoroszországi Kongresszusán 1934-es elhangzott jelentés gyorsírással lejegyzett anyagában. Az értékelés tudathasadásosan ellentmondásos. „A fiatalabb nemzedék, Aldanov, Szirin tartózkodnak attól, hogy a szubjektív múltba belemenjenek." „Szirin kétségtelenül tehetséges. Elmegy a pszichológia és a patológia irányába. Van egy regénye, amelyben egy emigráns sakkozó fokozatos megőrülését írja le, a sakktábla mezejének sajátos gladiátorát, aki Európában hal meg. A regény azzal döbbent meg, milyen tragikusan elszakadt szerzője hazája életétől. Egy nemrég írott művének témája a nemi patológia, amelyben mint a sárban fulladozik az európai kispolgárság. Az európai élet Maupassant-t imitáló ábrázolási kísérlete."[6]

Hosszú szünet után 1957-től kezdve több visszaemlékezés említi Nabokovot (lásd L. D. Ljubimov, Ilja Ehrenburg, Alekszandr Tvardovszkij, Vagyim Andrejev és mások), kivétel nélkül Ivan Bunyin kapcsán, aki (Nobel-díja, apolitikussága és érzelmessége miatt, valamint mert addigra már távozott az élők sorából) megtűrt író lehetett.

Az amerikai irodalomról szóló szovjet általános művekben és enciklopédiákban, lexikonokban is feltűnik a neve, említik műfordításait (az *Igor-ének*et és az *Anyegin*t), Stanley Kubrick *Lolita*-filmjét is gyakran, de egészen a glasznoszty idejéig ezek mindössze szórványos és elkendőzött, bátortalan próbálkozások.[7]

---

[4] Dieter E. Zimmer: *Wirbelsturm Lolita*. Rowohlt, Reinbek bei Hamburg, 2008.

[5] N. Smirnov: *Na tom beregu. Zametki ob emigrantskoi literature*. Novyj Mir 1926. 6. 141–150.

[6] S. G. Petrov (Skitalets) felszólalása a 23. ülésen. *A Szovjet Írók Első Összoroszországi Kongresszusának gyorsírással lejegyzett anyaga*. Khudozhestvennaia Literatura, Moskva, 1934. Reprint: Sovietskii Pisatel, Moskva, 1990. 607., 611.

[7] Lásd bővebben G. G. Martynov: *V. V. Nabokov. Bibliograficheskii ukazatel' proizvedenii i literatury o niom, opublikovannykh v Rossii i gosudarstvakh byvshego SSSR (1920–2006)*. Alfaret, Sanktpeterburg, 2007.

A szovjet Nabokov-kutatás korai korszakában Nabokovot csak trükkökkel lehet sejtetni, és akkor is jobb a fordítót, semmint az írót. Kornyej Csukovszkij 1965-ben, az olvadás korszakának utolsó pillanatában is csak név nélkül mer célozni rá, hogy egy évvel korábban megjelent egy prózában és szó szerint angolra fordított *Anyegin*.[8] A cenzúra-elkerülésnek jellegzetes példája a világhíres szemiotikus, Jurij Lotman cikke. Kihasználva azt a szerkezetet, hogy *Az adomány* egyik fejezete „regény a regényben", vagyis Godunov-Cserdincevnek, az író-költő főhősnek a műve, Lotman az ő nevét emeli be elemzésének címébe szerzőként, Nabokové helyett: „Néhány megjegyzés Godunov-Cserdincev poéziséről és poétikájáról."[9] Mihail Epstejn meri megemlíteni elsőként a *Lolitát* és a *Gyér világot*, persze csak olyan kellőképpen negatív jelenségek között, mint „a burzsoá irodalomkritika módszertani zsákutcája" és „a személyiség dehumanizálása a modern nyugati irodalomban" (1975, 1976).[10] Ekkortájt már a komolyabb kutatók, Alekszandr Muljarcsik (1971)[11] és Jurij Levin (1985)[12] is be merik emelni írásaikba Nabokov nevét, ők is, mint Dmitrij Lihacsov textológus-történész (1983) és mint sokan mások, Nabokovnak az *Anyegin* és az *Igor-ének* angol fordításához fűzött kommentárjaira hivatkoznak.[13] Szépirodalmi művekben Voznyeszenszkij, Bitov, Jevtusenko, V. Katajev és Petrusevszkaja említik.[14] 1977-ben még az amerikai írók között szerepel egy bibliográfiában, 1978-ban még a szocializmus hajnalának harcos és vonalas költőjének, Gyemjan Bednijnek 1923-as jelentéktelen cikkéből kicenzúrázzák Szirin nevét.[15] Megjelenhet viszont az írói álnévlexikonban (1958), Kubrick *Lolita*-filmje kapcsán (már 1962-ben Lev Kasszil, majd mások is),[16] és az irodalmi kislexikonban, persze nem saját jogán, csak a „Szatíra" szócikkben.[17]

---

[8] K. Chukovsky: *Chudotvorstvo liubvi. Zametki a perevodakh.* Literaturnaia Gazeta 1965. 75. (4971) 06 (június) 26. 3–4.

[9] Tartu, 1979. *Pro Contra* 1997. lásd 3. jegyzet. Lotmanon kívül mások is meg-megemlítik elemzéseikben Nabokovot az 1970-es években. Lásd G. G. Martynov: i. m. 124.

[10] M. Epstein: *Kritika v konflikte s tvorchestvom (Metodologichekiie tupiki sovremennoi burzhuaznoi kritiki.* Voprosy Literatury 1975/2. 131–168. A *Gyér világ*ról: 155.; M. Epstein: *V poiskakh estestvennogo cheloveka. Seksualnaia revoliutsiia i degumanizatsiia lichnosti v zapadnoi literature XX veka.* Voprosy Literatury 1976/8. 111–145. A *Lolitá*ról: 131–134.

[11] A. S. Muliarchik: *Amerikanskaia literatura 60-kh godov: osnovnyie napravleniia khudeozhestvennoi prozy.* SSHA: Ekonomika, politika, ideologiia. 1971/5. 47.

[12] Iu. Levin: *Poemy Pushkina i Lermontova v novom angliiiskom perevode Ch. Dzhonstona.* Russkaia Literatura 1985/4. 212–217. Nabokov Puskin-kommentárjairól: 214. Levin később monográfiát írt Nabokovról.

[13] D. S. Likhachov: *Tekstologiia. Na materiale russkoi literatury X–XVII. vekov.* Red. G. V. Stepanov. Nauka, Leningrad, 1979. Négy évvel korábban Nabokov egy lábjegyzetet érdemelt ki: D. S. Likhachov: *„Sady Litseia". Pushkin. Issledovanniia i materialy.* Nauka, Leningrad, 1979. 188.

[14] G. G. Martynov: i. m. 130–131.

[15] I. m. 133.

[16] I. m. 114.

[17] *Kratkaia Literaturnaia Entsiklopediia v 9-i tomakh.* T. 6. Sovietskaia Entsiklopediia, Moskva, 1971. 673–679.

1976 és 1981 között a szamizdat írógéppel sokszorosította kilenc művét, és műbőrbe kötve illegálisan terjesztette Leningrádban (*Luzsin-védelem, Szem, Kétségbeesés, Camera obscura, Tündöklés, Meghívás kivégzésre, Lolita, Más partok*, és az *Alice Csodaországban* orosz fordítása, az *Anya a csodák országában*).

1986 elején egy sakklapban, a *64*-ben[18] részlet jelent meg a *Drugije berega* (Más partok, 1954) című memoárból, Fazil Iszkander előszavával. Az óvatos próbálkozás után 1986 októberében az orosz könyvszemlében[19] öt vers látott napvilágot, majd novemberben újabb versek, immár egy jelentős „vastag", havi folyóiratban, Andrej Voznyeszenszkij előszavával, aki Nabokov szellemi társaiként számos korábban tiltott vagy elhallgatott szerző nevét jelölte meg, Nyikolaj Gumiljovot, Borisz Paszternakot, Vlagyiszlav Hodaszevicset, Oszip Mandelstamot.[20] 1986 decemberében az első teljes regénypublikáció ideje is elérkezett, és ez a *Luzsin-védelem* volt.[21]

1994-ben már arról számol be egy kritikus,[22] hogy Nabokovot, ha élne, az a kellemetlen meglepetés érné alig tíz évvel halála után, hogy divatos szerző lett Oroszországban, de nem biztos, hogy örülne a szovjet-oroszországi népszerűségnek, még ha a peresztrojka alatt következett is be. Krotkov cikkének címe: *Lakhatási engedély...* Táblázatot is közöl a Nabokov-művek kiadási hullámáról és a példányszámokról. *A Luzsin-védelem*: 15 kiadás, 4 millió 900 ezer példány, *Másenyka*: 12 kiadás, 3 millió 570 ezer, *Lolita* 18 kiadás, 3 millió 220 ezer stb. A rohanásban persze sok volt a hibás, hevenyészetten szerkesztett szöveg, és kevés a jegyzetekkel, kommentárokkal ellátott, gondozott kiadás.

Az emigráns irodalomra vonatkozó tiltás feloldását 1988 decemberében kérvényezte a Glavlit (Glavnoje Lityeraturnoje Upravlenyije, Irodalmi Főigazgatóság, azaz az addigi cenzúrahivatal) a Központi Bizottságtól,[23] így ebben az évben kezdtek megjelenni az első Nabokov-könyvek is, s ettől kezdve Nabokov akadálytalanul vonult be nemcsak az orosz olvasók köztudatába, hanem elfoglalta helyét az orosz irodalomtörténészek kutatásaiban és elemzéseiben.

A glasznoszty nyitotta meg a kapukat végleg a művek és a Nabokov-kritika előtt, amely örömmel és nagy szakértelemmel kezdett hozzá az író életművének befogadásához, az angolul írott művek oroszra fordításához, és az író születésének 100. évfordulóján rangos konferenciák és kiadványok sorával jelezte: átveszi a stafétabotot az amerikanisztikától.

---

[18] 64 (Sahmatnoje obozrenyije) 16. szám, 24–25.; Nabokov híres volt sakkszenvedélyéről, feladványokat is szerkesztett.

[19] Knizhnoie Obozrenie 157. szám, október 24., 7–8.

[20] Oktyabr 1986/11. 111–125.

[21] Moszkva 1986/12. 66–163. A magyar olvasó talán csodálkozik, hogyan is fér be egy regény egyetlen folyóiratszámba. Igaz, hogy Nabokov korai regényei elég vékonyak, viszont a szovjet, nagy példányszámú folyóiratok is vastagok, egyetlen számuk 250-300 oldal is lehet, formátuma nagy, lapjai vékonyak, és rettentő kicsik a betűk. A betiltott irodalom publikálási hulláma idején, 1990 körül némelyikük példányszáma meghaladta az egymilliót is.

[22] A. V. Krotkov: *Vid na zhitelstvo*. Knizhnoie Obozrenie 1994. július 19.

[23] *Tsenzura v SSSR. Dokumenty 1917–1991*. Sost. A. B. Blum. Komm. A. B. Bluma i V. G. Volovnikova. Projekt Verlag, Bochum, 1999. 202.

Nabokov útja Magyarországon

Nabokov művei meglepően későn érkeztek Magyarországra. Életrajza ismeretében kitalálható, hogy ennek egyik oka a második világháború után a szovjet cenzúrának Magyarországra is kiterjedő tiltása volt. Különös azonban, hogy az 1920–1930-as években, amikor az orosz emigrációban, elsősorban Berlinben megjelent művek egész sorát publikálták Magyarországon, nem figyeltek föl rá. A *Nyugat Dekameron* sorozatának prominens orosz kötetét Illyés Gyula szerkesztette, akit elsősorban a szovjet irodalom új hangja érdekelt, nem pedig az emigránsok. Ez a szemlélet majdnem általános volt, amint Gorkijnak vagy a *Csendes Don*nak (Mihail Solohov) a népszerűsége mutatja, utóbbinak a háború alatti újrapublikálása pedig nyílt németellenes demonstrációt jelentett. Pedig akadt olyan emigráns szerző, aki érdekelte a magyar kiadókat, például Mark Aldanov. Közrejátszhatott a német közvetítés hatása is: az orosz irodalom Párizson, Berlinen vagy Bécsen keresztül érkezett a fordítókhoz, kevesen tudtak még valóban oroszul. Nabokovnak két regénye is megjelent német fordításban, de az első, a *Másenyka* könnyed lektűrre utaló új címmel kerülhetett téves besorolásba *(Sie kommt. Kommt sie?)*. Hogy az akkor még Vladimir Szirin álnéven író Nabokov a magyar érdeklődés körén kívül maradt, nyilván azt is jelzi, mily kevéssé elismert szerző volt a berlini (1922–1937), majd a párizsi évek (1938–1940) alatt.

Lotmanéhoz hasonló álcázással indult Nabokovnak a második világháború utáni magyarországi útja is. Egy 1968-as amerikai antológiába csempészte be a szerkesztő, Ottlik Géza,[24] s hogy ez milyen kivételes furfangnak számított, mutatja, hogy a következő Nabokov-publikációra csak 1987-ben került sor, amikor a *Lolita* egy részlete, majd a teljes regény is megjelent.

Az Európa Könyvkiadó lektori jelentéseinek sora mutatja, milyen óvatos hadműveletek folytak a háttérben. Először 1969-ben merült fel a *Lolita* kiadása, amikor egy negatív és egy pozitív vélemény született. A negatív egy hölgy, I. K.[25] tollából: szerinte unalmas, lapos, hogy egy irodalommal foglalkozó férfi nem tud másra gondolni, mint egy kislány idomaira, és a regényben nem lát „semmiféle lényeges értéket", bár nyilván a témája miatt üzleti siker lenne. A pozitív véleményt író V. P. sem lelkesedik maradéktalanul, de látni, hogy avatott szemű szerzője olvasott szakirodalmat is. Summája: „a művészethez túl sok bűvészet keveredik", „túlságosan sok a tűzijáték, a zsonglőrködés, a melodráma", s csak a

[24] *Becsületbeli ügy*. Fordította Réz Ádám. In *Autóbusz és iguána*. Válogatta és szerkesztette Ottlik Géza. Európa, Budapest, 1968. 31–58. Az *An Affair of Honour* címen közölt, oroszból angolra fordított elbeszélés első megjelenését láthatta Ottlik folyóiratban (The New Yorker September 3, 1966, transl. by D. Nabokov), vagy a szintén 1966-os *The Nabokov's Quartett* kis kötetében (Phaedra, New York). Orosz címe: *Podlec* (1927).

[25] Az Európa Kiadó a lektori jelentéseit azzal a feltétellel helyezte el a Petőfi Irodalmi Múzeumban, hogy azok engedéllyel kutathatók, de csak névtelenül vagy a szerzők engedélyével idézhetők. Jómagam Péter Ágnes professzor kutatócsoportjának konferenciáján ismerkedtem meg Gombár Zsófiával, aki a *Cenzúra és irodalom Magyarországon, 1945–1989* projekt gazdája, és csatlakozhattam a kutatócsoporthoz, amelynek a székhelye a Nyugat-magyarországi Egyetem, Savaria Egyetemi Központ.

magyar „olvasó iránti kötelességérzetből" javasolja a kiadást. A következő körben az *Áttetsző testek*et éppen egyik kiváló költőnk nem javasolja. Orbán Ottó[26] hiányolja „a regénynek világról alkotott véleményét", amelyet a szerző „fanyar intelligenciával próbál feledtetni". Hiába az „első osztályú regénytechnika", mert a regény első fele élvezetes és izgalmas, de azután „az olvasó kezdi unni a fölényes technikát, szó-kómában szédeleg". Sodró elemzését nyilván egy lélegzetre írta, számos éles szemű észrevételt tesz, s az elragadó humorral megírt zárásban érzékelhetjük, miként hatott az 1972-es karácsony előtti magyar valóságban Nabokov. „Az élet álom, az ember egy léha, könnyelmű senki, efféle tanulságok felé közeledünk a költőivé könnyebbedett próza szárnyain, és ebben a nagy-nagy életlátomásban egyre határozottabban kezd bosszantani a helyszín [Svájc – H. Zs.], a szállodák terasza, az italrendelés nyomasztó gondjai, az édesbús válsághangulat, mely a hibátlan mondatokat belengi; LFS, gondolom magamban, s noha csak egy parlagi magyar vagyok, egy a sok szegény közül, annyit még én is tudok, hogy ez nem az LSD egyik formája."

Az újabb próbálkozás a *Szólj, emlékezet!* kiadását kezdeményezte 1980-ban. Nagy Péter[27] ötoldalas jelentése felében Nabokov életét vázolja igen értőn és látható szakirodalmi tájékozottsággal, majd másféle szemléletre vált: „De az olvasó igazi érdeklődésére, fontosabb kíváncsiságára a könyv nem válaszol. Éppen társadalmi helyzete és életkora együtthatása miatt Nabokovnak nincs emléke és mondanivalója a forradalom előkészületeiről [...], az egész bolsevik forradalmat mint vérszomjas börtöntöltelékek összeesküvését fogja fel. Bolsevik-gyűlölete végletes és engesztelhetetlen: semmi különbséget nem lát Lenin és Sztálin uralma között – s ami még súlyosabb, semmit abból, hogy a nép jelentős rétegeinek az élete megkönnyebbedett. [...] Mi marad végül is ebből a könyvből: egy arisztokrata gyerek emlékei, egy szenvedélyes lepkegyűjtő vallomásai, egy nem túl rokonszenves fiatalember arcképe s első szerelmei (amelyek közül az egyiket, Tamarát, igazán szépen írta meg), s egy szenvedélyes és elvakult kommunistaellenes düh-kitörései. [...] kiadását kifejezetten ellenzem." Ezek után másik lektor nem kapta meg, az első oldalon ez áll: „Visszaküldtük!"

1980–1981-ben még a *Pale Fire*, a *Gyér világ* került mérlegre, a hangvétel itt már sokkal szabadabb – hiába javasolta azonban mindkét lektor a kiadást, sem az irodalmi körökben ismeretlen T. Cs. szép elemzése, sem a korábban már megnyilatkozott, de most sokkal jobb indulatú Orbán Ottó lelkesedése nem győzte meg a kiadót, mert nem jelent meg. Orbán „lelkesen ajánlja", mindössze másfél oldalon, a jelentés harmadát, a zárást idézem, amely stílusában nem marad el az előző idézettől: „Kiadásakor két dolgot kell megfontolás tárgyává tenni. 1. Fordítása embertelenül nehéz. A feladat költőt és prózafordítót kíván egy személyben, vagy a kettő összmunkáját. 2. A regényben néhány éles megjegyzés hangzik el a Szovjetunióról, a vörösökről, a vörös ügynökökről. Mindez viszont egy kibírhatatlanul

[26] Nevének közléshez özvegye, Orbán Júlia adott hozzájárulást.
[27] Nevének közléshez lánya, Nagy Piroska (University of Toronto) adott hozzájárulást.

emelkedett lelkű, rejtetten buzeráns és nyilvánvalóan marha, bukott professzorkirály szájából, ami – szerintem – elveszi a dolog élét. Mindenesetre a könyv kitűnő, s ha kissé trükkösebb is annál, hogy remekmű legyen, regénynek remek. Ha egyéb szempontok miatt mehet, menjen." Nem ment. 1983-ban meglepő módon T. J. nem javasolja a *Lectures on Literature*-t, Nabokov remekbe szabott irodalmi előadásait (tárgyuk Dickens, Austin, Stevenson, Proust, Kafka, Joyce, Flaubert), mert „elemzései megmaradnak a szövegek szintjén", „a művekhez való viszonya közvetlen és reflektálatlan", túl hosszú idézeteket sző könyvébe. Az iskolai dolgozatok értékelésére emlékeztető, lerántó lektori jelentés Nabokov szemére hányja, hogy csak általánosságban használja az ingardeni fenomenológiai terminusokat, túl sok benne az önreflexió, a párhuzamokban csakis orosz írókat említ; „antiintellektuális", szélsőségesen szubjektív, eklektikus, így „megjelentetése mellett nem látszanak érvek állni" (NB. a stílust). A tárgyát vesztett rövidlátó vélemény képtelen felismerni az írói esszé műfaját és értékét.

Közben 1981-ben megtörténik az áttörés: Takács Ferenc[28] szaklapba illő, mélyreható hétoldalas tanulmányban értelmezi a *Lolitát*, és feltétlenül javasolja kiadását, s ezt a véleményt egy másik megerősíti. E két vélemény közös pontja, hogy Nabokovot a modern amerikai irodalom, a modernitás meghatározó alakjaként tüntetik föl. Vajon nem tévednek-e ezek a budapesti anglista kritikusok, akik azt mondják, hogy Nabokov nem orosz, hanem amerikai író, és 1940 előtt oroszul írott művei csak ujjgyakorlatok? Úgy vélem, mindketten pontosan látták Nabokov bonyolult két-, sőt többnyelvűségének egyediségét, és elsősorban azért hangsúlyozták, hogy amerikai (meg hogy fiatalon emigrált, apolitikus, nem tartja a kapcsolatot az orosz emigrációval), hogy kivonják a nálunk is érvényes szovjet cenzúra hatálya alól, és végre magyarul is megjelenhessen. „A legbölcsebb eljárás, ha eltekintünk oroszságától, minthogy ő maga is ezt tette" – írja a második jelentés, ami már nem is csúsztatás, hanem valótlanság, de nyilván taktikai megfontolásból így tódítja: „Nabokov nem része az orosz irodalomnak." A pornográfia vádját és a *Lolita* körül hullámzó botrányokat azzal utasítja el, hogy 1955 már olyan régen volt. Itt is elhangzik a figyelmeztetés: nehéz lesz az „aggályosan elegáns" próza lefordítása. Az 1982-ben született kedvező vélemények után a kiadásra egészen 1987-ig kellett várni. A *Lolita* fordítása ugyan nem kevés fejtörést és időt követelő munkát jelentett, de a szájhagyomány szerint Békés Pál előtt másik fordító kezében is volt a szöveg, aki 'lustálkodott' rajta.

Az igencsak gyér kritikai fogadtatás Sükösd Mihály rövid és elmarasztaló könyvismertetésével kezdődött a *Lolitá*ról;[29] ez hát Nabokov első magyar említése. Sükösd mintegy önigazolásul már első soraiban Graham Greene-re hivatkozik, aki 1955 végén az év legjobb regényének nevezte, és ezzel talán a feledéstől mentette meg a *Lolitát*. Greene, kubai kapcsolatai és témái miatt, a szovjet cenzúra

[28] Nevének közléséhez hozzájárulását adta.
[29] Sükösd Mihály: *Lolita*. Nagyvilág 1961/7. 1085–1086.

szemében elfogadott író volt; ebben a magyar könyvszakma biztos lehetett, mert *A csendes amerikai* angol nyelvű szovjet kiadását nálunk, Magyarországon nyomtatták.[30] Ha egy pillanatra belegondolunk az 1955 és 1961 közötti időszakba, szembeszökő az anakronizmus. Egyik oldalon áll a regény 1955-ös franciaországi megjelenése a kétes hírű Olympia Kiadónál és botrányos betiltása ott és Angliában is, majd az 1958-as első amerikai kiadás, másik oldalon pedig a magyar történelem 1956 körüli eseményei, az azt követő perek és leszámolás, amelyek a *Lolitára* legkevésbé sem alkalmas időket jelentettek. Sükösd ismertetésében bölcsen nem is említi a regény publikálásának évét. Rövid esztétikai elmélkedés után a tartalom és téma ismertetésével folytatja, majd ítélkezik. Nabokov „a morbid témát leönti az elegáns esszéregény mártásával", „lenge tétel és habkönnyű ellentétel", sziporka és cikázás, stílbravúr, amely unalomba fullad. A pikareszk Sükösd szerint nem elég alapos, türelmetlen, Hevesi András *Párisi eső*jére hasonlít. A korhadó irodalom elegánsan dekadens mintapéldánya, amelyről egyetlen emlék marad, hogy a főhős túl sokat beszél. Nabokovról megemlíti, hogy emigráns fehérorosz, remekül tud angolul, „hazájához nincs köze, élményeiből kiszakadt", regénye „játékos és közönyös".

Az 1989-es rendszerváltás előtt a *Lolita*[31] és a *Bűvölő*[32] fordítóinak előszaván kívül és a *Drugüe berega*[33] egy részletének bevezetője mellett csak egyetlen komolyabb elemzés látott napvilágot, Takács Ferencé,[34] aki, mint emlékszünk, a legalaposabb érveléssel állt ki a regény publikációja mellett az Európa Könyvkiadó lektori jelentéseiben. Az egyetlen külföldi, akitől Nabokovról magyarul cikk jelent meg, Danilo Kiš (ahogy magát meghatározta: az utolsó jugoszláv író). Nosztalgikus, de nem analitikus esszéje az emigrációról vall.[35]

A Nabokov-imázs, mánia, kultusz a szakirodalomban

A kutatók nagy része hozzájárult annak a sajátos Nabokov-kultusznak az építéséhez, amelynek megalkotója maga Nabokov volt, aki megteremtésének műfaját az interjúban találta meg. A kultusz fontos eleme Nabokov magánéleti rejtőzködése: néhány kiválasztott írót vagy újságírót fogadott csak bizalmába, hogy azután legtöbbször megsértődjön és eltaszítsa őket. Alig volt bizalmas barátja (közeli pedig, feleségét és fiát kivéve, egy sem), és velük is hasonló módon történt

---

[30] Graham Greene: *The Quiet American*. Predislov. T. V. Lanina, komm. Ju. G. Klark, V. N. Goriaev. Foreign Languages Publishing House, Moscow; Budapest, 1959.

[31] Békés Pál: *Ismeretlen szerző a huszadik századból*. Nagyvilág 1987/1. 82–83.

[32] Széky János: *Nabokov kisregénye elé*. Nagyvilág 1988/3. 386.

[33] Vargyas Zoltán: *Az orosz Nabokov*. Nagyvilág 1989/8. 1234–1236.

[34] Takács Ferenc: *Az esztétikai gonosz (Nabokov: Lolita)*. Élet és Irodalom 32. évfolyam, 13. szám, 1988. márc. 25., 11.

[35] Danilo Kiš: *Nabokov avagy a nosztalgia. (Nabokov or Nostalgia)* Ford. Vujicsics Marietta. Nagyvilág (1989) 1118–1121.

a szakítás. Közülük a legfájdalmasabb Edmund Wilson esete, amely egyben a legdokumentáltabb is: megjelent az a több mint háromszáz levél, amelynek zömét 1941 és 1958 között váltották.[36] A kultusz-alak elfogadása a kutatásban szinte egy felsőbbrendű apa-alakot generál, amelyben a félelemmel vegyes, néha elvakult csodálatot hagyja meg egyetlen viszonyulásként. Ez a veszély nehezen kerülhető el, mert a Nabokov-szöveg bonyolult, az újraolvasási mámor könnyen beszippantja az olvasót, a végtelen lehetőségek megnyílása pedig az elemzőt. Nabokov konstans képei beépülnek az olvasó szemléletébe, minden lepke, sakktábla vagy mókus láttán Nabokov jut eszébe, és a felsorolás bonyolultabb elemekkel is bővíthető. A Nabokov-mánia elhatalmasodását Dieter Zimmernél láthatjuk, aki a német összkiadás egyik fordítója és szerkesztője. Az *Adomány* oldalain az elbeszélő elmeséli apja ázsiai utazását. Zimmer nemcsak felderítette az útvonal lehetséges szakirodalmi forrásait és könyvet írt belőle, hanem maga is végigutazta a kalandos útvonalat, és lefényképezte az említett helyeket, ahol sem maga Nabokov, sem nem létező hőse valójában soha nem járt.[37]

Valóban nehéz Nabokov műveltségével és matematikai-sakkozói képzeletével, soknyelvűségével egyszerre megmérkőzni, azonban a kutatók nagy része elfelejti, hogy az író szándékainak firtatása nem az elemző feladata, s csak a műszöveg poétikájában megnyilvánuló szándékot fejtheti föl. Abban viszont sokkal többet láthat, mint amit a szerző tudatosíthatott, mert motivációja és a mögötte felsejlő identitási képlet nem közvetlenül, hanem indirekt módon nyilvánul meg. Célszerű, mégis kevesen képesek szépirodalmi műveitől független, de elemzendő szövegekként kezelni Nabokov (egymásnak néha ellentmondó) esszéit, elő- és utószavait, interjúit és leveleit, és némi elemző fenntartással a bennük közölt tényeket és az önelemzéseket.

Alekszandr Dolinyin, aki a részletkérdések és kommentárok mestere, nemritkán még hibáztatja is a regényhősöket, hogy valamilyen ismétlődő motívumot nem vesznek észre. „A legfontosabb ismétlődések elkerülik a hős figyelmét" – írja mintha bizony nem az író rejtené el e jeleket olvasója számára.[38] Dolinyin jó példa arra is, hogy még az irónia bizonyos értése sem tudja az orosz érzelmességet és pátoszt kizárni az irodalmi befogadásból, és ez különösen így van, ha a líra értelmezéséről van szó.

---

[36] Az 1980-as első amerikai kiadás idején még nem minden levél állt rendelkezésre, az 1995-ös német kiadás hatvannal több levelet tartalmazott. Vladimir Nabokov: *Gesammelte Werke 23. Briefwechsel mit Edmund Wilson.* Hrsg. von Simon Karlinsky, übers. D. E. Zimmer, Rohwolt-Reinbek, 1997. Később megjelent a bővített angol nyelvű kiadás is: *Dear Bunny, Dear Volodya: The Nabokov-Wilson Letters, 1940–1971.* Simon Karlinsky (ed.). Revised and expanded edition. University of California Press, Berkeley and Los Angeles, CA, and London, 2001. Magyarul is olvashatók egyes levelek: Vladimir Nabokov–Edmund Wilson: *Kár, hogy Oroszország csúnyácska volt. Vladimir Nabokov és Edmund Wilson levelezése.* Vál., jegyz. és ford. M. Nagy Miklós. Átváltozások (22) 2001. 89–106.

[37] D. E. Zimmer: *Nabokov reist im Traum in das Innere Asiens.* Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek, 2006; *Durch Wüsten und Kriege – Eine Expedition ins Innere Asiens mit Vladimir Nabokov und wagemutigen Forschern des 19. Jahrhundert.* Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek, 2007. Tartalom és részletek: http://www.d-e-zimmer.de/Root/nabasien2006.htm

[38] Alexandr Dolinin: *Istinnaia zhizn' Vladimira Sirina.* Raboty o Nabokove. Akademicheskii Proekt, Sanktpeterburg, 2004. 85., sőt 93., 191.

Másik szélsőség a szakterminológia erőltetett halmozása, illetve erőltetett létrehozása. A Nabokov-szakirodalom számos hasznos terminust alkotott meg (például matrjoska-szöveg, Jurij Davidov), gyakran használ jogosan műszavakat, amelyek pontosak és célravezetők (poligenetikus motívum, Jurij Levin; invariánsok, Pekka Tammi), sőt, magam is bevezettem egyet (szinkretikus erotextus). Kérdés, hogyha Nabokov költői prózáját így jellemezzük: „az intertextuális ekvivalenciák és paradigmák, amelyek a temporális és kauzális kapcsolatrendszerrel a szüzsé szintagmatikus tengelyén egymástól távol eső elemek specifikus spaciális (sic! – H. Zs.) relációrendszerét állítja szembe", nem fogalmazhatunk-e érthetőbben és szellősebben.[39]

Minthogy Nabokovról eddig nem született magyar nyelvű monográfia, bizonyára sokan folyamodnak az internet segítségéhez, ahol – más dolgokhoz hasonlóan – róla is végtelen mennyiségű anyag áll rendelkezésre, viszont ezek színvonala és hitelessége is erősen kérdéses. Javasolható a zembla oldal,[40] amelyet 1995 decemberétől szerkesztenek a vezető Nabokov-kutatók, akik 1978-ban (az író halálát követő évben) nemzetközi Nabokov Társaságot alakítottak. A zemblán a nabokovomániaknak 1993 óta blogjuk is van.[41] Egy orosz oldalon, a volt Nabokov-birtokon létesült múzeum honlapján például meglepetten láttam, hogy az író Bécsben halt (volna, szerintük!) meg.[42] Nabokov népszerűsége oda vezetett, hogy a róla közölt népszerű anyagok egyre jobban hasonlítanak a sztárokról szóló pletykarovatokra. Egy nemrégiben megjelent, fotókkal teli orosz könyv cáfolat nélkül ad közre olyan legendákat, miszerint Nabokov nem is halt meg 1977-ben, hanem 1995-ben (96 éves korában) titokban hazaszökött a határon keresztül, beköltözött régi birtokára, majd felgyújtotta azt (a ház valóban leégett).[43]

Nem kiegyensúlyozott jelenség Nabokov kritikai fogadtatásában az amerikai és orosz irodalmi és kritikai hagyomány kettéválása. Ennek (időben és okozatilag is) első lökését maga a történelem adta meg, illetve Nabokov életrajzából következik. Az 1940 előtti európai időszakban a Vlagyimir Szirin írói álnéven publikáló szerzőt szinte kizárólag az orosz emigráció ismerte és értékelte. 1940 után viszont ők is lényegében elveszítették a szemük elől, s az immár angolul publikáló Nabokovval ekkor az amerikai kritika ismerkedett. A *Lolita* minden értelemben robbanást jelentett: Nyugaton a világhírt hozta meg, s ennek visszhangja ugyan a szovjet határokon is áthatolt, azonban maga a szöveg tiltott irodalom maradt (a későbbi szerzői orosz fordítás is, de az angolból készült nem-szerzői szamizdat orosz fordítás is, amely ismeretlen szerző műve, és a pétervári Nabokov-múzeumban van kiállítva). Az amerikai fogadtatásban is új szakaszt nyitott az

---

[39] I. m. 14. Dolinyin Schmid Puskin-kutatásait foglalja így össze.

[40] http://www.libraries.psu.edu/nabokov/zembla.htm. A 'zembla' szó Nabokov *Gyér világ* című művében egy „távoli északi ország".

[41] https://listserv.ucsb.edu/lsv-cgi-bin/wa?A0=NABOKV-L

[42] http://www.oblmuseums.spb.ru/eng/museums/17/guide.html, utolsó sor. Olvastam 2011. május 18.

[43] Aleksandr Semochkin: *Nabokov's Paradise Lost. The family estates in Russia.* Liga Plus, St. Petersburg, 1999.

orosz emigráció 1970-es években bekövetkezett ún. negyedik hulláma: ez az orosz értelmiség immár mindkét nyelven értette az írót, akit szervesen tudott az orosz kulturális előzményekhez kötni – nem úgy, mint az amerikaiak. Ezzel egy időben Nabokov fokozatosan közreadta az 1920–1930-as években Európában oroszul írott műveit angol fordításban, s ennek révén az amerikai irodalom szemszögéből is kiteljesedett életműve időben visszafelé, az 1940 előtti szakaszra.

Nabokov igen szigorúan követett és számon tartott minden sort, amit leírtak róla. Első monográfusa, Andrew Field engedéllyel kezdett munkájába, elküldte neki a könyvét a megjelenés előtt, mintegy revízióra, és így jelenhetett meg, a könyv „hősének" áldásával. A *Rowe szimbólumai* a világirodalom egyik leggyilkosabb írói válasza, amelyet valaha elemzés kapcsán írtak. Később Nabokov külön kötetben jelentette meg interjúit is tartalmazó éles hangú véleményét, amelynek címe is ez: *Strong Opinions* (Éles/erős vélemények). Nabokov kategorikusan elutasított sok nagy embert, híres írót, neves személyiséget, valamint az élet számos negatívnak ítélt jelenségét. Nem szerette Freudot, Thomas Mannt, Dosztojevszkijt, gyűlölte a diktatúrát, a középszerűséget, kispolgáriasságot. Az orosz *poslosztyj* szót, amely Nabokovnak köszönhetően bevonult az amerikai angolba és a szótárakba is, szeretem a magyar „posvány"-nyal összefüggésbe hozni, a hasonló hangzás alapján. Fennmaradt egy filmrészlet, amelyben Nabokov bemutatja a „nem szeretett" dolgok felsorolását tartalmazó füzetét. Érthető hát, hogy Nabokov 1977-es halála egyben a Nabokov-recepció megélénkülését is hozta.

A történelmi események hamarosan még nagyobb, sőt döntő változást hoztak: a Szovjetunióban a glasznoszty és peresztrojka ideje, majd a rendszer összeomlása fordulatot jelentett az irodalmi életben is. A cenzúra 1989-es megszűnésével az emigráció teljes irodalmi termése hazatérhetett. Nabokov születésének 100. évfordulóját már teljes felkészültségben ünnepelte meg Pétervárott a szakma, megnyílt az emlékmúzeum, konferenciák és kiadványok sora indult. Az amerikai és oroszországi Nabokov-kutatás egyensúlyba került. Ettől kezdve az amerikai tudósok is kellő figyelemmel elemzik a korai műveket, bár ezt mégis elsősorban az angol fordítások alapján teszik, holott az oroszról angolra történt fordítások néha jelentősen különböznek a korai orosz eredetitől. E körülmény indokolhatja Nabokov fiának, a szerzői jogok örökösének és nem egy mű esetében fordítótársának azt a döntését, hogy a más nyelvekre (köztük magyarra) fordítás az angol változatok alapján, csakis angolból történhet.

Az orosz tudósok példátlan migrációja indult külföldre az 1990-es években, amikor tudományos karrierjüket már nyugodtan folytathatták külföldön, mert ez nem jelentette többé a hazatérési utak elvágását, sőt otthoni reputációjukat csak növelte. Az oroszországi irodalomkutatás számos területe úgy érezte, visszakapta elvesztett íróját, és monográfiák, szakcikkek özönével vette birtokba az új területet, ahol otthonosabban mozogtak, mint az amerikai iskolák képviselői, akiknél sokkal szervesebben illesztették be Nabokovot az orosz irodalmi, nyelvfilozófiai és bölcseleti hagyományokba. Minden új elmélet vagy megjelenő szakterminus könnyedén nyúlt Nabokovhoz példáért, mert sokrétű szövegeiben megtalálta a neki való kihívást és elemzési táptalajt.

A mai Nabokov-kutatás elsősorban az apró részletkérdésekre koncentrál, a monográfiák többnyire cikkekből állnak össze, átfogó új felfogás már régen nem jelentkezett. A legutóbbi monográfia[44] Nabokov perverzitását a szavakban és a szövegkezelésben keresi, és arra a következtetésre jut, hogy a művészet és a perverzitás egyaránt határok átlépése, a szexben és a metafikcióban hasonló dolog történik. Naiman érdekes könyve a posztmodern „túlolvasás" mintapéldája. Nabokov útja a századelő modernitásából valóban a posztmodern felé vezetett, korát éppen annyira megelőzve és a későbbi irodalmat éppen annyira meghatározó és az irodalomelméletet megtermékenyítő alkotóként, mint Marcel Proust, James Joyce, Franz Kafka vagy a nálunk kevésbé ismert Andrej Belij. E négy nevet maga Nabokov jelölte meg és kapcsolta össze interjúiban, hatásuk parttalan és felmérhetetlen.

Nabokov adta a világon a legalaposabb interjúkat. Miután felfedezte, hogy hajlamos meggondolatlan válaszokat adni, és mivel nem az anyanyelvén kellett megnyilatkoznia, utólag a stílusával sem volt megelégedve, a továbbiakban semmit sem bízott a véletlenre. Akár a sajtónak, akár a televíziónak nyilatkozott, előre elkérte a kérdéseket, s ugyanazokon a kartonlapokon, amelyekre kézzel írta műveit, kidolgozta a válaszokat, amelyeket felolvasott. Nemritkán a kérdéseket is maga sugallta vagy írta (elő). Ily módon interjúi csiszolt és aforizmaszerűen kerek mondatok gyűjteményei, amelyekre előszeretettel hivatkoznak az irodalomtörténészek.

Vladimir Nabokov életműve egyike a világirodalom legkoherensebb jelenségeinek, noha aktív írói tevékenysége ötvenöt éve alatt több országban lakott, több nyelvet használt és több műfajban alkotott. Nabokov életműve soha nem jelent meg még egyben, de talán húsz-huszonöt meglehetősen vastag kötetre rúgna, ha minden művét egymás mellé tennénk (a levelezése nélkül). Csak fordításban, németül jelent meg „Nabokov összes", paradox módon azon a nyelven és országban, amelyet határozottan nem kedvelt.

---

[44] Eric Naiman: *Nabokov, Perversely*. Cornell UP, Ithaca, 2010.

Függelék

1. Nabokov regényei magyarul

A kiadás sorrendjében, a megírás sorrendjét jelző sorszámmal egybevetve, fordítók nevével. ***Dőlt+félkövér*** betűs a három oroszból fordított szöveg, a többinek alapja az angol.

13. – 1987 *Lolita*, Békés Pál, 1997, 2006
3. – 1990 ***Végzetes végjáték*** = *A Luzsin-védelem*, 2008 Horváth Sz. István
14. – 1991 *Pnyin professzor*, Zentai Éva
8. – 1991 ***Meghívás kivégzésre***, Bratka László, 2007
6. – 1994 ***Camera obscura*** / *Nevetés a sötétben*, Vári Erzsébet, 2007
11. – 1997 *Baljós kanyar*, M. Nagy Miklós
18. – 1998 *Áttetsző testek*, M. Nagy Miklós
10. – 2002 *Sebastian Knight valódi élete*, Barkóczi András
12+16. – 2006 *Szólj, emlékezet!* Pap Vera Ágnes
5. – 2007 *Tündöklés*, Heténvi Zsuzsa
7. – 2007 *Kétségbeesés*, Pap Vera Ágnes
15. – 2008 *Gyér világ*, Tótfalusi István
17. – 2008 *Ada avagy ardisi tüzek. Családi krónika*, M. Nagy Miklós
4. – 2009 *A szem*, Szilágyi Mihály
1. – 2010 *Másenyka*, Heténvi Zsuzsa
9. – 2010 *Adomány*, Pap Vera Ágnes
20. – 2011 *Laura modellje*, Dunajcsik Mátyás

Előkészületben
2. – 2012? *Király, dáma, bubi.* Vargyas Zoltán
19. – 2011? *Nézd a bohócokat!* Pap Vera Ágnes

2. Nabokov rövidebb írásai magyarul folyóiratokban és antológiákban

2011 *Berlini útmutató.* Fordította Heténvi Zsuzsa. In *Ritka művészet. Rare Device.* Írások Péter Ágnes tiszteletére. Writings in honour of Ágnes Péter. Szerk. Gárdos Bálint, Ruttkay Veronika, Tímár Andrea. ELTE BTK, Budapest, 2011. 337–340.
(ELTE Papers in English Studies)

2010 *Jelek és jelképek.* Fordította Heténvi Zsuzsa. Holmi 2010/3. 340–344.
Berlini kalauz. Fordította Dunajcsik Mátyás. Holmi 2010/3. 344–347.

2008 *Tavasz Fialtában.* Fordította Kiss Henriette. Nagyvilág 2008/1–2. 31–45.
2006 *Toborzó.* Fordította Hetényi Zsuzsa. *Modern Dekameron. Huszadik századi orosz novellák.* Noran, Budapest, 2006. 232–238.
A bűvölő. Fordította Széky János. *Szendvics vörös kaviárral. Orosz Erato.* Noran, Budapest, 2006. 154–203. (2. publikáció, lásd 1988)
2005 *Lik.* Fordította Bratka László. Nagyvilág 2005/1. 3–18.
Felhő, tó, torony. Fordította M. Nagy Miklós. Ex-Symposion 2005/51. 33–37.
A nimfácskák leánygyermekek. Fordította Balázs Attila. Ex-Symposion 2005/51. 38–42.
Nyárspolgárok és nyárspolgáriság. Fordította M. Nagy Miklós. Ex-Symposion 2005/51. 58–60.
Nabokov és Hitchcock levélváltása. Fordította Pató Attila. Ex-Symposion 2005/51. 61–62.
A fölfedezés; A paradicsomban. Fordította Bálint Zsolt. Ex-Symposion 2005/51. hátsó belső borító
2004 *Szalondráma 1945-ből.* Fordította M. Nagy Miklós. Holmi 2004/10. 1244–1251.
Komplett. Fordította Bratka László. 2000 2004/11. 36–38.
Berlini útikalauz. Fordította Bratka László. 2000 2004/11. 33–35.
Életből vett eset. Fordította Bratka László. Holmi 2004/4. 486–490.
2003 *Vihar.* Fordította Bratka László. Nagyvilág 2003/12. 979–981.
2002 *Jóság.* Fordította Bratka László. Holmi 2002/12. 1563–1566.
Viszontlátás. Fordítás Márton Róza Krisztina. Nagyvilág 2002/11–12. 1169–1175.
A csengő. Fordította Márton Róza Krisztina. Nagyvilág 2002/11–12. 1161–1168.
Két interjú. Fordította Márton Róza Krisztina. Nagyvilág 2002/11–12. 1265–1275.
Hogy egy szép napon Aleppóban. Fordította Bratka László. Életünk 2002/5. 422–431.
Beszélő emlékezet. Fordította Gyukics Gábor. Műhely 2002/2–3–4. 26–27.
2001 *Szólj, emlékezet!* Fordította Márton Róza Krisztina. Átváltozások (22) 2001. 22–30.
Elégtétel. Fordította Márton Róza Krisztina. Átváltozások (22) 2001. 46–50.
Dajkamese. Fordította Márton Róza Krisztina. Átváltozások (22) 2001. 50–59.
Egy naplemente részletei. Fordította Márton Róza Krisztina. Átváltozások (22) 2001. 59–63.
A fordítás művészete. Fordította M. Nagy Miklós. Átváltozások (22) 2001. 64–69.
Puskin – a valóság és valószerűség (Párizsi előadás a költő halálának 100. évfordulóján.) Fordította Szilágyi Mihály. Átváltozások (22) 2001. 70–75.
Dosztojevszkij. Fordította Márton Róza Krisztina. Átváltozások (22) 2001. 76–78.

2001 Vladimir Nabokov–Edmund Wilson: *„Kár, hogy Oroszország csúnyácska volt."* Vladimir Nabokov és Edmund Wilson levelezése. Vál., jegyz. és ford. M. Nagy Miklós. Átváltozások (22) 2001. 89–102.
Vladimir Nabokov levele Jelena Szikorszkajának. Fordította Holka László. Átváltozások (22) 2001. 102–104.
Avagy hogyan készültek fölvenni Nabokovot a szovjet írószövetségbe? Fordította Holka László. Átváltozások (22) 2001. 104–106.
Az általánosításról. Fordította Teller Katalin. Nagyvilág 2001/6. 950–957.
Az ember és a tárgyak. Fordította Teller Katalin. Nagyvilág 2001/6. 950.

1999/2000 *Végső evidencia.* Fordította Karádi Éva. Lettre Internationale 1999/2000 tél. (35) 42–45.

1999 *Műfordítási problémák: az Anyegin angolul.* Fordította M. Nagy Miklós. Átváltozások (17/18) 1999. 54–67.

1998 *A Krumpli Manó.* Fordította Márton Róza Krisztina. Nagyvilág 1998/11–12. 872–890.

1996 *Ada.* Fordította Szappanos Gábor. Nagyvilág 1996/7–8. 448–451.
Levél Andrew Fieldnek. Fordította M. Nagy Miklós. Nagyvilág 1996/7–8. 447.
Hodaszevicsről. Fordította Bratka László. Nagyvilág 1996/7–8. 463–465.
Előadások az orosz irodalomról – Fjodor Dosztojevszkij. Fordította Kerek Ádám. Nagyvilág 1996/7–8. 429–433.
Első szerelem. Fordította Bratka László. Nagyvilág 1996/7–8. 466.
Egy orosz szépség. Fordította Barkóczi András. Nagyvilág 1996/7–8. 419–422.

1995 *Terra incognita.* Fordította Bratka László. Kráter, Budapest, 1995. *(Az elfelejtett költő, Szenteste, Kör, Leonyid Sigajev emlékezete, Csorb visszatérése, Az utas, A müncer, Pilgram Terra incognita, A múzeumban, Ultima Thule)*
Jó olvasók és jó írók. Fordította M. Nagy Miklós. Nagyvilág 1995/3. 253–257.
A lepkegyűjtő. Fordította Pusztai Anikó Emese. Szépliteratúrai ajándék 1995/1–2. 98–106.
Futball. Fordította Ferencz Győző. Nagyvilág 1995/3. 181–183.
Franz Kafka (1883–1924). Fordította M. Nagy Miklós. Nagyvilág 1995/1–2. 109–128.

1994 *Ultima Thule.* Fordította Bratka László. Kalligram 1994/5. 57–71.
A müncer. Fordította Bratka László. 2000 1994/10. 27–31.
Baljós kanyar (részlet). Fordította M. Nagy Miklós. Nagyvilág 1994/6–7. 499–632.

1993 *Szenteste.* Fordította Bratka László. Polisz 1993/10. 28–30.
Terra incognita. Fordította Heil Tamás. Holmi 1993/2. 200–204.
Az utas. Fordította Bratka László. Holmi 1993/8. 1129–1132.

1992 *Terra incognita.* Fordította Bratka László. Polisz 1992/7. 53–56.
A múzeumban. Fordította Bratka László. 2000 1992/3. 23–27.
Csehov (részlet). Fordította Kovács Léna. Világszínház 1992. 5.
Kör. Fordította Bratka László. Nagyvilág 1992/6. 755–761.

1992 *Más partok.* Fordította Bratka László. Műhely 1992/5. 23–27.
1991 *Másféle partok.* Fordította Z. Somogyi Erzsébet. Somogy 1991/5. 59–66.
Az elfelejtett költő. Fordította Bratka László. Új Írás 1991/6. 22–28.
Csorb visszatérése. Fordította Kovács Sándor. Rakéta 1991/48. 7–9.
Jelek és jelképek. Fordította Fenyvesi Anna. Helikon 1991/25. 8.
Meghívás kivégzésre (részlet). Fordította Bratka László. Nagyvilág 1991/3. 407–416.
Felhő, tó, torony. Fordította Páll Erna 2000 1991. 25–29.
A múzeumlátogatás. Fordította Pellérdi Márta. Holmi 1991/6. 686–692.
Lik. Fordította Bényei Tamás. Folyam 1990–1991. 5.
1990 *Gyér világ* (részlet). Fordította Várady Szabolcs. Holmi 1990/10. 1125–1129.
Mese. Fordította Kovács Sándor. Rakéta 1990/44. 19–23.
1989 *A zsarnokok kiirtása.* Fordította Páll Erna. 2000 1989/6. 20–26.
Más partok. Fordította Vándor Anna. Nagyvilág 1989/8. 1122–1143.
1988 *Vladimir Nabokov versei* (*Kivégzés éje,* 1927; *Oroszhonhoz,* 1928; *Mit vétettem,* 1959). Fordította Veress Miklós. Nagyvilág 1988/3. 384–385.
A bűvölő. Fordította Széky János. Nagyvilág 1988/3. 387–418.
1987 *Lolita.* Fordította Barkóczi András. Rakéta 1987/49. 30–34.
A megbűvölt vadász (részlet a *Lolitá*ból). Fordította Békés Pál. Nagyvilág 1987/1. 84–103.
1968 *Becsületbeli ügy.* Fordította Réz Ádám. *Autóbusz és iguána.* Vál. és szerk. Ottlik Géza. Európa, Budapest, 1968. 31–58.

Szemle

Vámos Kornélia

Galgóczi Krisztina: *A századvég titokzatos tárgya – démonikus nők a modern drámában.* Kalligram Kiadó 2010. 246 lap

Milyen hatalom, erő lakozik a modern dráma nőalakjaiban, mitől válnak hősnőkké? Galgóczi Krisztina új könyvében a 19. század utolsó évtizedeinek drámáiban (négy férfi szerző négy művében) megjelenő démonikus nőalakok titkát próbálja feltárni. „De honnan ez az erő? Isteni ajándék vagy büntetés? Archetípus vagy mesterséges kreátum?" (13.) Az elemzett művek a szerző *kedvencei;* a maga számára legérdekesebbnek tartott drámák, s noha ebből esetenként filológiai hiányosságok is fakadnak, a könyv mégis zárt egységet alkot, bármenynyire szemezgetésnek tűnik is e négy mű: először Ibsen *Hedda Gabler*ének korántsem szokványos újraértelmezését olvashatjuk, ezt Oscar Wilde *Salomé*ja, majd Frank Wedekind *Pandora szelencéje,* végül pedig Hofmannsthal *Elektrá*ja követi. Az elemzések arra törekszenek, hogy részletesek, szerteágazók és kitekintők legyenek, s ne merüljön föl az olvasóban az a kérdés, miért éppen e négy nőalak (Hedda, Salome, Lulu és Elektra) áll a középpontban: nekik olyan különböző jellemvonásaik vannak, annyira különböző a sorsuk, hogy a szerző szerint a démonikus jelző az, amely leginkább összeköti őket. „Az egyik visszafogott, arisztokratikus, intellektuális, a másik kirobbanó érzékiségű, reflektálatlan, a nyers ösztönök követője, a harmadik az erotika és az ártatlanság királynője, a negyedik pedig egy női Hamlet, a ráosztott feladat áldozata. [...] Titokzatosak, kiismerhetetlenek, nem lehet őket domesztikálni, és különös befolyással rendelkeznek környezetük fölött. [...] A démonikus kifejezést találtam a legpontosabbnak rájuk nézve, a szó nem középkori, hanem antik görög értelmében, amelyben a démoni az emberi és az isteni közötti minőséget jelöl, előjeltől függetlenül." (13.)

Galgóczi különböző megközelítéseket alkalmaz, elemzései nem ugyanazt a sémát követik. Az ibseni logika szigorúbb elemzési eljárást követel, mint Wedekind csapongóbbnak mondható drámaírása, Wilde és Hofmannsthal művénél viszont a szövegközpontú elemzés kerül inkább előtérbe (ahogyan az *Előszó* is írja). Néhány motívum azonban mind a négy műből kibomlik, hogy a kör bezáruljon, és ne essen szét a könyv egésze: ilyen „a női identitás artikulációja, mely a darabokban a test és a beszéd, a beszéd és a nyelv, illetve a szó és a tett egymáshoz való viszonyának és alakulásának tükrében jelenik meg". (15.) A drámák megközelítésének mód-

szerében főleg a klasszikus hermeneutika, a pszichoanalitikus elemzés és a feminista kritika *gender sensitive* ága dominál.

Az antik irodalom hősnője (akár eposzi, akár drámai) ragaszkodik a közvetlen közelében álló hős férfihoz, akiért áldozatot hoz, és ez az áldozathozatal, ragaszkodás avatja hősnővé (így van ez az eposzokban Nauszikaá és Odüsszeusz, Didó és Aeneas kapcsolatában, illetve Hekabé és Priamosz – vagy Hektór és Asztüanax – viszonyában). A drámai hősnők a férfiakban – akikhez ragaszkodnak – megvalósult társadalmi, hatalmi, erkölcsi eszményt, értéket látnak, amelyet áldozatukkal szolgálni kívánnak. Iphigeneia Agamemnónban nemcsak apját, hanem a várost vezető király által megtestesített hatalmat is látja, önfeláldozásának egyik oka pedig az eszményekben való csalódás. Az antik hősnő mellett tehát mindig áll egy olyan férfi, aki társadalmi, erkölcsi hatalmat képvisel, a nő pedig a tisztelet és a férfiban megtestesülő eszménnyel való azonosulás miatt áldozatot hoz érte. A hősnők jellemének különbözősége az áldozathozatal és az önfeláldozás módjában rejlik.

Galgóczi a modern drámai nőalakok sorában elkülöníti azt a csoportot, amelyet démonikusnak hív, és arra keresi a választ, hogy ők mitől válnak hősnőkké. Hedda Gablert férje közönyösnek nevezi – de mi rejlik az asszony közönye mögött? A szerző a démonikus nő titkát Ibsen *A tenger asszonya* (Gáli József fordításában: *A tenger vonzása)*, illetve a *Solness építőmester* című művek összefüggésében vizsgálja, és vonatkoztatja egymásra Hilde – Hedda – Hilde alakját, de gyakran utal a *Nóra*ra, a *Kísértetekre*, valamint a *Rosmersholm*ra is. Az ibseni „magánszínház" (22.) kulisszái mögé segít betekintést nyerni a kötet alapos és széles körű drámaismeretet feltételező első része. A könyv egészére sajnos jellemző, hogy nagyon kevés idézettel találkozunk az elemzett, illetve utalt művekből. Így nem árt, ha az olvasó – még ha jártas is az adott drámákban – egy Ibsen kötetet is maga mellé vesz, hogy lépést tudjon tartani az elemzés menetével.

A szerző Hedda Gabler alakjának egyik legszemléletesebb metaforáját adja a *kagylóba zárt sellő*vel, ahonnan nem tud kitörni. „Ő már nem Bolette vagy Hildekorú eladósorban lévő lány, hanem 29 éves, aki lényegében az utolsó pillanatot ragadta meg, vagy másként fogalmazva: a végsőkig húzta az időt a férjhez menéshez. Ám ebből adódóan kialakult személyiség, alkalmazkodásra, akklimatizációra tökéletesen képtelen. Neki – Ellidával és Hildével ellentétben – nem megszületnie kellene, hanem feltámadnia, azaz kilépnie bezárt sellő világából, s újra megnyílni a világ felé, ha a világ erre fogadóképes lenne, ő maga pedig artikulálni tudná vágyait." (47.) Heddát neveltetése és apjához való viszonya férfiszerepbe kényszeríti, ami a szerző szerint megjeleníti a férfiak felelősségét a nők hiszterizálásában (ezt a fogalmat csak a könyv negyedik fejezetében fejti ki a szerző), valamint a férfiak elbizonytalanodását hagyományos szerepüket illetően. Ennek a jelenségnek a gyökerei azonban nemcsak a 19. századra jellemzők. Az antik drámairodalom hősei megszokott hősi közegükből kiszakítva, nők mellé helyezve hogyan teljesítik feladatukat családjuk körében férjként, apaként? Ha csak Meneláosz, Agamemnón, Thészeusz vagy Héraklész otthoni helyt-nem-állására gondolunk, a probléma mégsem látszik annyira új keletűnek,

ahogyan az apja árnyékában élő lány képe sem. Nemcsak Ibsen vagy Hofmannsthal hősnőinek nyomja vállát apjuk hagyatéka, emlékezzünk Oidipusz lányára Szophoklész tragédiájában *(Antigoné)*, akinek szintén a férfiszerep jutott.

A szerző ezen a ponton különíti el a négy mű nőalakjait. Míg Hedda és Elektra elutasítják a rájuk osztott női szerepet, s démoniságuk inkább maszkulin jellegükben ragadható meg, addig Salome és Lulu démoni ereje a női érzékiségben rejlik. Közös motívum az értelmezésekben a nőalakok egymással folytatott dialógusainak értékelése – megint csak kevés idézettel –, hiszen gyakran itt ragadható meg tragédiájuk nyugvópontról való kimozdulása. Elvstedné az a személy, aki Heddát rádöbbenti, mi az, amit neki nem sikerült elérnie, pedig ő Heddánál minden szempontból jelentéktelenebb alak. Galgóczi ennek tükrében elemzi tovább Heddának Lövborghoz fűződő viszonyát, majd a Hedda-elemzés talán legizgalmasabb fejezetében *(Az öngyilkosság mint esztétikus tett)* egészen új szempontból mutatja be az asszony halálát. Kommentárok nélkül ugyan, de kitér a fontosabb értelmezési irányokat adó tanulmányokra; Anne-Marie Stanton-Ife, Vigdis Ystad, Oliver Gerland, valamint Saari elméletének rövid felvázolása után Stanton-Ife elméletét továbbgondolva (aki a görög hősnők tetteihez hasonlította Hedda öngyilkosságát) azt mondja, „nem egyszerűen egy férfias tettet hajtott végre, hanem egy *férfi* helyett cselekedett, mivel az nem volt rá képes. [...] a hezitáló férfiak helyett a nőkre marad a megváltó tett". (66.) Végül rácáfolva Lou Andreas-Salomé tételére („ő az egyetlen Ibsen-hősnő, aki nem változik semmit a darab során" – 67.) bebizonyítja, hogy Hedda vágya, miszerint *„Egyszer az életben döntő befolyással akarok lenni egy ember sorsára"*,[1] végül teljesül. Már nemcsak démoni nő, hanem démoni hősnő.

Az öngyilkosság elemzése során meg lehetett volna említeni az Antigoné párhuzamot is: amit a férfiak elrontottak, a cselekedetet, amelyet nem tudtak hőshöz méltóan véghezvinni, azt a nők vállalják, és héroszi tetté formálják. Lövborg kisszerű halála után következik Hedda drámai öngyilkossága, ahogyan azt ő a férfinak képzelte volna el: *„...volt bátorsága a maga módján élni az életét. És most... most megtenni a legnagyobb lépést. Amiben még van valami szépség. Hogy volt benne elég erő és akarat ahhoz, hogy felálljon az élet terített asztalától – ilyen fiatalon"*.[2] Antigoné megelőzi Kreón minden héroszi értéket nélkülöző tettét, véget vet életének. Nem várhatja meg, hogy a király saját parancsait visszavonva megmentse a haláltól. *„Nem törhet úgy a sors reám, hogy elrabolja fő javam: a szép halált."*[3]

A kötet második része *(A test zabolátlan kitörése)* Oscar Wilde *Salomé*ja férfiakat behálózó érzékiségének rejtélyét tárja fel. A mű megjelenését követő kritikai visszhang szerint Wilde a különböző Salome-feldolgozásokat csupán összeollózta, köztük: „Heine *Atta Troll*ját, Flaubert *Heródiás*át, Huysmans *A különc* című regényét

---

[1] Henrik Ibsen: *Hedda Gabler.* In Henrik Ibsen: *Drámák*. Magvető Könyvkiadó, 2001. 353.
[2] I. m. 282.
[3] Szophoklész: *Antigoné*. 96–97. sor. In *Szophoklész drámái*. Szerkesztette Bolonyai Gábor. Osiris, Budapest, 2004. Mészöly Dezső fordítása.

és Maeterlinck *Princess Maleine*-jét." (77.) De a szerző arra figyelmeztet: inkább azt kell vizsgálni, vajon Wilde létre tudott-e hozni a fent említett művekhez képest autonóm műalkotást, illetve meg tudta-e azokat haladni. Válasza igenlő. „Magasra tette a mércét [...] meg is ugrotta." (78.) A korabeli recepció másik vádja szerint Wilde hőseiben örömmel ábrázolta a lelki romlottságot, amellyel csupán saját kétes erkölcséről tett tanúbizonyságot. A vád alól a drámaírót saját levelét idézve menti fel: „*...A rossz emberek [...] a művészet szempontjából lebilincselő tanulmányokra nyújtanak lehetőséget.*" (83.)

Az érzéki tánc, a női fátyol, valamint a testi csonkítás szimbolikájának elemzése mellett a tanulmány leginkább figyelemfelkeltő része a darab nyelvi formáiról szól. A drámán belüli nyelv vizsgálatával (a hivatkozott Linda L. Saladin mellett) Nagy Imre is mélyrehatóan foglalkozik.[4] Nagy Imre a drámai szövegen belül szekunder szinten többnyelvűséget feltételez, s a dráma kiindulópontját szerinte „az idiolektus-mező beszédalakzatainak szinkrón jelenlevősége alkotja. [...] Bonyodalom általában akkor keletkezik, ha az idiolektus-mezőben jelenlévő beszédalakzatok közül az egyik *agresszív kódként* jellemezhető".[5] Ezt láthatjuk, amikor a szíriai és az apród értelmezni próbálják a Holdat a mű elején. Mindketten mást látnak benne, mégis jól értelmezik a látottakat, attól függetlenül, hogy halott asszony vagy táncoló nő képe jelenik-e meg előttük. Heródiás az egyetlen, aki nem tulajdonít szekunder szinten jelentést a Holdnak, s ez Galgóczi szerint arra utal, hogy „a dolgokat olyannak látja, amilyenek". (107.) A szíriai és később Heródes is metaforikus nyelvet kezd használni, amely mint „megoldási kísérlet a nyelvbe vetett hitről tanúskodik". (109.) Ez a nyelv azonban kudarcot vall. Heródiás az egyetlen, aki nem folyamodott metaforikus nyelvhasználathoz, egyedül neki nem volt szüksége vágyai leplezésére. Linda L. Saladin a metaforikus nyelvhasználatról, amelyet a szíriai, Heródes, Jokhanán és Salome beszél, megállapítja, hogy „közvetítői szerepet tölt be a nyelv és a valóság között, és úgy értékeli, hogy a darab végén bekövetkező tragédia lényegében a nyelv kudarca, amiért nem tudta az utóbbitól megvédeni tulajdonosát". (110.)

Salome démonikussága abban rejlik, ahogyan a testével el tudja érni, hogy a férfiak elveszítsék a kontrollt vágyaik felett, s ezért a szorongás rabjaivá váljanak. Ezen a ponton köti össze a szerző Salomét Wedekind Lulujával: mindketten a férfitársadalom bűnének esnek áldozatául. Galgóczi szerint mindkét hősnő „a férfi megváltó szerepét" (121.) veszi át. A Wedekind-darab értelmezésekor a női test szimbolikáján van a hangsúly (*A női test feláldozása* figyelemfelkeltő című fejezetben). Szemben a másik három elemzett művel, a szerző itt kitér a darab keletkezési körülményeire, a mű szövegkritikai feldolgozásának nehézségeire, valamint az autentikus Wedekind-szöveg kérdésére, és Vincon, Florack, valamint

---

[4] Többek között *A többnyelvűség tapasztalatának dramaturgiai vonatkozásai* című tanulmányában: *Kolligátum*. Szerkesztette Devescovi Balázs, Szilágyi Márton, Vaderna Gábor. Ráció, Budapest, 2007. 296–313.

[5] I. m. 310.

Forgách András véleményére támaszkodva a mű eredeti, ősváltozatát veszi alapul. Az igazán problematikus alfejezet Lulu és Schwarz viszonyát boncolgatja. Többek között az olvasónak kell rájönnie, hogy az Ószövetség könyvei közül pontosan melyikre – vélhetően a Teremtés könyvére – utal az alcím *(Ószövetség)*, hiszen a bűnbeesés motívumát emeli ki, de idézettel sajnos itt sem találkozunk, pedig sokat segítene a tárgy konkretizálásában. Az ószövetségi kapcsolatot Galgóczi főként Lulu és Éva párhuzamba állításával indokolja: „Szembeötlő, hogy Schwarz Évának hívja Lulut, és hogy ez az egyetlen kapcsolat, amelyben felmerül, hogy Lulu anyai áldások elé néz(het)." (146.) A paradicsomi állapot bizonyítására hozza fel példának Lulu mezítelenségét, valamint Schwarz kezében az ecsetet, „amely, mint kígyó, ennek tudatosításában vesz részt". (147.) Hirtelen a második felvonásra ugorva a bűnbeesés utáni állapot kivetítését látja a darabban. „A felvonás közepéig Wedekind pontosan leképezi a paradicsomi történetet, melyben a tudás fájáról való evés a gyerekkor elvesztését, a felnőtté válás kezdetét jelenti, melyben a szülőtől való elszakadás összekapcsolódik az engedetlenséggel és a bűnnel. Az atyától való elűzetés motívuma végigvonul az egész darabon, és többszörösen rekonstruálódik." (147–148.) A Szentírás és a dráma ilyen jellegű párhuzamba állítása azonban sok megválaszolatlan kérdést is felvet, különösen, hogy Galgóczi szerint a dráma *„pontosan leképezi a paradicsomi történetet"*.

A Wedekind-szövegben az *emberpár* viszonya a paradicsomi párhoz képest épp ellentétes előjellel értelmezhető. Míg a Teremtés könyvében az asszonyra vonatkozóan a következőket olvashatjuk: „Vágyakozni fogsz férjed után, ő azonban uralkodni fog rajtad" (Ter 3,16), addig Lulu többször éppen ezzel ellentétes utalást tesz a férfiak birtoklására. *„Akkor majd egészen az enyém lehetsz."*[6] A bűn értelmezése is különböző, amit pedig a szerző által idézett rész is alátámaszt, amikor Lulu kijelenti a második felvonásban, hogy: *„Ez bűn..."* Schwarz válasza pedig: *„Akkor bűnözzünk..."* (148. oldal, 223. lábjegyzet.) A bibliai történetben, amikor Éva almával kínálja Ádámot, nem hívja fel rá a figyelmét, hogy bűn, amit tesznek. „Az asszony látta, hogy a fa élvezhető […]. Vett tehát gyümölcséből, megette, adott férjének, aki vele volt, és az is evett belőle. Erre felnyílt a szemük, észrevették, hogy mezítelenek." (Ter 3,6–7.) Bármennyire kézenfekvőnek tűnik is tehát a párkapcsolatokon belüli viszonyok párhuzamba állítása, annál gazdagabb és több kérdést vet fel, mintsem azt egy négyoldalas alfejezetben ki lehetne fejteni. A gondolatmenet tehát érdekes, továbbgondolásra ösztönző, de nem megválaszolt.

A kötet utolsó fejezete Hofmannsthal *Elektráját* elemzi *(A szavak rabságában)*. Az olvasás gördülékenységét időnként zavarja a tulajdonnevek helyesírásának tévesztése, mint *'Krüszotemisz' Khrüszotemisz* helyett (179., 227., 231.), *'Klüthaimnésztra' Klütaimnésztra* helyett (180., 205., 217., 218., 219., 220., 221., 222.), *Aigisztosz' Aigiszthosz* helyett (211., 212., 217., 218., 219., 220., 222., 226., 229.),

[6] Frank Wedekind: *Pandora szelencéje*. Fordította Forgách András. Színház 1998. október, drámamelléklet

'Iphigénia' Iphigeneia helyett (215., 218., 219.) *'Cassandra' Kasszandra* helyett (215., 219.), valamint *'Elektra' Élektra* helyett – valamennyiszer, amikor a szerző nem Hofmannsthal, hanem Szophoklész vagy Euripidész tragédiájának Élektrájára hivatkozik (217., 218., 219., 220., 226., 227., 228., 231.). A tanulmány egy terjedelmes része (több alfejezet: *Tánc és hisztéria a századvég drámájában, Kis hisztéria történet, Anna O.–Elektra–Klütaimnésztra* – 181–211.) az 1895-ös *Hisztéria-tanulmányok* kötethez kapcsolva elemzi a művet. A pszichoanalitikus olvasatot kedvelőknek izgalmas értelmezést ad az *Anna O.–Elektra–Klütaimnésztra* című rész. Az Anna O. esettanulmány ugyanis Galgóczi szerint két ponton érvényesül a drámában, egyrészt „a hisztéria, mint kommunikációs forma kap fontos szerepet benne. Másrészt az esettanulmányban manifesztálódó női szerepprobléma sok ponton érintkezik Elektra belső konfliktusaival". (205.) Galgóczi másrészről a hagyományokhoz való viszonyában próbálja megragadni a művet, s itt kritikai megjegyzéseket kell tennünk. Ugyanis Klütaimnésztra a szerző szerint „úgy is értelmezhető, hogy férfias tettével fellázadt a patriarchátus férfiközpontú, a nőt limitált szerepbe és jogokba szorító rendjével szemben, amikor leszámolt a hős férjjel, aki Iphigéniát feláldozva győztesként tért meg a háborúból, oldalán győzelme zálogával, Cassandrával. Sőt, Klütaimnésztra azt is nyíltan vállalta (főleg Euripidésznél), hogy a tíz évig magára hagyott nőnek is lehet vágya és joga az élethez. Tette azonban barbárnak minősült, mert vele a görög kultúra és diadal megtestesítőjét gyilkolta le." (214–215.) Az euripidészi drámára tett utalás nem egyértelmű. Azt sugallja, hogy Klütaimnésztra a férje távollétében nem akar a magánytól szenvedni, ezért szeretőt tart. Euripidésznél azonban erről szó sincs. Nem Iphigeneia megölése miatt vet véget férje életének, vagy mert szeretője lenne, hanem mert az női mivoltában gyalázza meg azzal, hogy amikor tíz éven keresztül – Pénelopéhoz hasonlóan – hűségesen várja haza, ő ágyasával érkezik. (Odüsszeusz sem élne sokáig, ha Nauszikaával karöltve érkezik Ithakába, akármekkora hős is a nép szemében.) Klütaimnésztra a gyilkosságot egyedül követi el, Aigiszthosszal való viszonya pedig csak mindezek után kezdődik, amit azután az euripidészi feldolgozásban egyedülálló módon meg is bán.

A könyv egészére jellemző hiányosság, hogy a gazdag külföldi szakirodalom felhasználása mellett valamilyen okból méltatlanul nélkülözi a hazait. Az *Anya és lánya viszony* című alfejezetben elengedhetetlen lett volna Karsai György *Élektra vagy Klytaimnéstra* című Euripidész-tanulmányának a figyelembevétele,[7] akár kritikai szempontból is. Az említett tanulmány „az *emberi jellemek vizsgálatát* a középpontba állító Élektra-elemzés",[8] amelyre Galgóczi is vállalkozott Hofmannsthal drámája kapcsán. „A két nő egymást gyötrő, s mégis egymásra utalt bonyolult viszonyának előzményét valójában Euripidésznél találjuk meg. Nála jelenik meg leginkább az a lelkiállapot, mely Hofmannsthal Elektráját is jellemzi majd..." (218.)

---

[7] Világosság 1977/12. 746–753.
[8] I. m. 746.

Galgóczi Euripidész-értelmezése szerint Klütaimnésztrának „az esett rosszul, hogy Elektra mindig is inkább az apja lánya volt" (219.), Élektra pedig vágyott „az anyai gyengédségre, melyben sosem volt része". (219.) Ez a viszony azonban inkább O'Neill drámájában figyelhető meg. *„Szóval én a te undorodásodból születtem! Mindig sejtettem ezt, anya – kicsi korom óta mindig –, amikor szeretettel futottam hozzád, s te mindig eltaszítottál magadtól!"*[9] Euripidésznél Élektra egyetlen utalást sem tesz az anyai gyöngédség iránti vágyára, sőt „gúnyt űz az anyaság szentségéből"[10] (749.) azzal, hogy Klütaimnésztrának álnok módon azt hazudja, gyermekágyban fekszik, látogassa meg. Az asszony pedig lánya iránta érzett gyűlölete ellenére azonnal a házához siet. Galgóczi szerint „az anyai gyöngédség iránti vágy nyilvánul meg abban a rövid jelenetben is, amikor Klütaimnésztra megérkezik hozzá, s Elektra megfogná a kezét, hogy lesegítse a szekérről [...], de ő elutasítja". (219.) Az asszony azonban megérkezésekor Élektra jelenlétében már felszólította kísérőit, hogy fogják meg kezét és segítsék le a szekérről. Ha valóban az anyai gyöngédség iránti vágy vezérelné, akkor nem a szolgálókat megelőzve kellett volna anyja segítésére sietnie? Ehelyett azonban a szemére veti, hogy száműzöttként, szolgaként él egy kis viskóban, és csak mindezek után kérdezi, hogy megérinthetné-e boldog kezét. *„És én, ki apám ős házából száműzött/szolgálóként, silány viskóban élek itt, / anyám, nem érinthetném meg boldog kezed?"*[11] Az elutasítást akár a legtermészetesebb anyai megnyilvánulásnak is tekinthetjük, hiszen nem történt más, mint hogy gyermekágyas lányát kímélte. Élektra viszont, úgy tűnik, mindezt inkább provokációnak szánja, mindenképpen rableányi szerepben akarja magát feltüntetni anyja előtt. Az epizódnak, Élektra *csapdájának* részletes elemzését adja a Karsai-tanulmány is, amely Aiszkhülosz *Agamemnón* című drámájának azonos dramaturgiájú jelenetével veti össze. (Agamemnón Trójából való hazatértekor elfogadja a Klütaimnésztra által felkínált, de csak az isteneknek kijáró bíborszőnyeget, amellyel vét az istenek ellen.) „Mindkét jelenetben az elkövetendő bűn isteni ítélkezéssel való szentesítése a cél, erre irányul a gaztettet elkövető nők igyekezete."[12] Ha Klütaimnésztra elfogadná a segítséget, az arra utalna, hogy igazat ad lánya szavainak és szolgának tekinti, ami egyúttal gyermeke megtagadását is jelentené és „minőségileg azonos bűn lenne Agamemnón bíborszőnyegre-lépésével".[13]

Galgóczi a két nőalak jellemének elemzésekor Klütaimnésztránál egyszer sem feltételez őszinteséget, míg Élektrát „valamiféle tudás birtokosaként" (220.) állítja be, aki átlát anyján. Csakhogy az indoklásra szorul, miért ne lehetne őszintének elfogadni Klütaimnésztra magyarázatát a férjgyilkosságra. Miért ne tűnhetne őszintének a vallomása, amikor bevallja, hogy nem gyermeke, Iphigeneia

---

[9] Eugene O'Neill: *A hazatérés. Amerikai Elektra I.* Ottlik Géza fordítása. In *Az örök Elektra.* Magyar Helikon, Budapest, 1966. 329.)

[10] Karsai György: *Élektra vagy Klytaimnéstra.* 749.

[11] Euripidész: *Elektra.* 1004–1006. sor. Devecseri Gábor fordítása. In *Euripidész összes drámái.* Európa Könyvkiadó, Budapest, 1984.

[12] Karsai György: i. m. 750.

[13] Uo.

feláldozásáért cserébe ölt anyaként, hanem maga miatt, hiszen férje asszonyi mivoltában gyalázta meg, és ezt nőként nem tudta elviselni? Mikor Élektra azt válaszolja: *„én ismerlek, senki más"*,[14] azt is feltételezhetnénk, hogy téved, a bosszúvágy úgy elragadta, hogy nem lát tisztán, számára már lényegtelen mit tesz, vagy mond az anyja. Az elemzés az anyagyilkosság egyetlen lehetséges indítékaként Agamemnón halálának megtorlását hozza fel, pedig a Karsai-tanulmány is felhívja a figyelmet Élektra bosszúvágyának egy másik lehetséges okára, amely nem más, mint a hatalom elvesztése miatt érzett harag, amit anyja vett el tőlük. *„Urad megölvén, miért nem adtad át nekünk / az ősi házat."*[15] Ebben az értelmezésben egészen egyszerűen „a királyi pár megölése *puccs*, nem pedig az apja jogtalan halálát megbosszuló testvérpár elismerést érdemlő tette".[16]

A könyv zárófejezetében helye lett volna annak a kérdésnek megválaszolása, vajon miben rejlett Khrüszotemisz ereje. Miért nem tudta Élektra saját szolgálatába állítani? Kudarcnak, vereségnek lehet-e tekinteni Khrüszotemisz elutasító magatartását? A testvérpár viszonyának elemzésekor megkerülhetetlen az Antigoné–Iszméné kapcsolattal való összevetés, amire szintén fel lehetett volna hívni az olvasó figyelmét.

A démonikus nő ereje, hatalma továbbra is olyan rejtély, amelynek vizsgálata mindig újabb és újabb kérdéseket vet-vetett fel. Galgóczi a korszak négy, a maga számára legérdekesebb drámáját választotta, hogy a kérdést körüljárja, megpróbálja megválaszolni. A műveket önálló elemzésük mellett egymás tükrében is bemutatja, így újabb értelmezési tartományok nyílnak meg. Mindezzel lehetővé teszi a század nőalakjainak új nézőpontú megismerését, tehát elengedhetetlen olvasmány mindazok számára, akik részletesebben érdeklődnek a drámai nőalakok jelleme, tetteik motivációja iránt – még ha nem a 19. század is fő érdeklődési területük. Köszönhető ez a különösen a gazdag külföldi szakirodalom felhasználásának és a számos – szintén – külföldi tanulmány kritikai nézőpontú bemutatásának. A használatot azonban egy név-, illetve tárgymutató sokban megkönnyítené azok számára, akik tudományos céllal szeretnék forgatni a könyvet.

A témát érintő hazai szakirodalom méltatlan mellőzése mellett még egy hiányosságra fel kell hívni a figyelmet. Wilde, Wedekind és Hofmannstahl drámáinak jelentős opera-feldolgozása van: Richard Strauss: *Salome, Elektra;* Alban Berg: *Lulu.* Ibsen, Wilde és Wedekind műveinek pedig több külföldi és hazai színházi adaptációja született.[17]

---

[14] Euripidész: *Élektra.* 1069. sor.

[15] I. m. 1088–1089. sor.

[16] Karsai György: i. m. 752.

[17] Henrik Ibsen: *Hedda Gabler:* ősbemutató Nemzeti Színház 1907. Rendezte Hevesi Sándor; Madách Kamaraszínház 1974. Rendezte Lengyel György; József Attila Aluljáró Színház 1966. Rendezte Gaál Erzsébet; Budapest Kamra 2002. Rendezte Gothár Péter. Oscar Wilde: *Salome:* Vígszínház 1907. Rendezte Góth Sándor; Miskolci Nemzeti Színház 1944. Rendezte Kamondy Zoltán. Frank Wedekind: *Lulu:* ősbemutató Miskolci Nemzeti Színház 1983. Rendezte Csiszár Imre; Katona József Színház 1990. Rendezte Ács János; Miskolci Nemzeti Színház 1996. Rendezte Dömölky János; Radnóti Miklós Színház 2004. Rendezte Deák Krisztina; Pesti Színház 2008. Rendezte Forgács Péter.

A könyv megemlíti Strauss operái mellett Gertrud Eysoldtnak Max Reinhardt színházában nyújtott nevezetes alakításait (177.), de a hazai adaptációkra egyáltalán nem tér ki. Ha a főszövegben terjedelmi korlátok miatt nem nyílt is rá lehetőség, függelékben meg lehetett volna említeni, akár csak felsorolásként. Ez nem csupán a mű színvonalát emelné, hanem a felhasználók körét is bővítené.

A Literatura e-mail címe
liter@iti.mta.hu

E számunk szerzőinek e-mail-címe

Bojtár Endre: bojtare@gmail.com
Hetényi Zsuzsa: hetenyiz@gmail.com
Havasréti József: havasreti.jozsef@gmail.com
Turi Tímea: turitimi@gmail.com
Vámos Kornélia: vakornelia@freemail.hu

A kiadásért felel a Balassi Kiadó igazgatója
Szedte és tördelte a Balassi Kiadó

Nyomdai munkák
mondAt Kft. • Budapest • www.mondat.hu

Literatura

XXXVI. évfolyam

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA IRODALOMTUDOMÁNYI INTÉZETÉNEK FOLYÓIRATA

Főszerkesztő
VERES ANDRÁS

Felelős szerkesztő
BEZECZKY GÁBOR

Szerkesztők
KÁLMÁN C. GYÖRGY
SZOLLÁTH DÁVID

Technikai szerkesztő
RÓNA JUDIT

Szerkesztőbizottság
POMOGÁTS BÉLA (elnök)
HAJDU PÉTER
SZILI JÓZSEF

Szerkesztőség
1118 Budapest
Ménesi út 11–13.
Telefon: 279-2776
279-2777
279-2779

Ára: 1200 Ft

2011/3

XXXVII. ÉVFOLYAM

Angyalosi Gergely
Farkas János László
Gintli Tibor
Harkai Vass Éva
N. Horváth Béla
Hózsa Éva
Kassai György
Schein Gábor
Szilágyi Zsófia
Takács Ferenc
Takács László
Valachi Anna
Veres András

literatura

MEGJELENIK NEGYEDÉVENKÉNT

Terjeszti a Balassi Kiadó és a Libro-Trade Kft.

Előfizethető a Balassi Kiadónál (1075 Budapest, Károly krt. 21. II/1.)
közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással
a kiadó ERSTE Bank 11991102-02120733 számú számlájára.

Példányonként megvásárolható

Balassi Könyvesbolt
1137 Budapest, Katona József utca 9–11.
Tel.: 212-0214

Írók Boltja
1061 Budapest, Andrássy út 45.
Tel.: 322-1645; 342-4336
Fax: 342-4311

Atlantisz Könyvsziget
1061 Budapest, Anker köz 1–3.
Tel./fax: 267-6258

továbbá a nagyobb könyvesboltokban
és a Libro-Trade Kft. mintatermében
1173 Budapest, Pesti út 237.
librotrade@librotrade.hu
www.librotrade.hu

Külföldön terjeszti a Balassi Kiadó

HU ISSN 0133-2368

A folyóirat megjelenését támogatta

Magyar Tudományos Akadémia

Nemzeti Kulturális Alap

Literatura

Tartalom XXXVII. évf. 2011/3.

Tanulmány

Schein Gábor
A „zsidó" Füst Milán *Napló*jában 201

Műhely

Veres András
A József Attila és Kosztolányi Dezső kritikai kiadások újdonságairól 216

Takács László
A regényszerkezet üzenete
– Kosztolányi Dezső: *Nero, a véres költő* – 223

Gintli Tibor
Trivulzio és Esti Kornél 228

Szilágyi Zsófia
„Ide nézzetek, szaktársak"
– Kosztolányi mint Móricz-olvasó – 238

Kassai György
Varázslat és rendszer
– Kosztolányi Dezső és József Attila nyelvszemléletéről – 246

Harkai Vass Éva
József Attila és Kosztolányi
– Reminiszcencia, pastiche, palimpszeszt – 254

Angyalosi Gergely
A bűntelen bűnösség paradigmája 262

N. Horváth Béla
A politikum esztétikája
– József Attila Kosztolányi-kritikájának
szövegváltozatai – 267

Farkas János László
Az álom rendje
– József Attila Kosztolányi-recenziójának
gondolati hátteréről – 273

Valachi Anna
Sigmund Freud üdvözlései
– Kosztolányi, József Attila és a pszichoanalízis – 280

Hózsa Éva
Kultuszteremtés és görögpótló irodalomszemlélet
– Kosztolányi-napok Szabadkán – 290

Dokumentum

Takács Ferenc
Joyce: a maradandóság változásai 297

Tanulmány

Schein Gábor

A „ZSIDÓ" FÜST MILÁN *NAPLÓ*JÁBAN

Füst Milán negyven éven keresztül, 1905-től 1944-ig vezetett naplófeljegyzései sok szempontból páratlanul értékes dokumentumok. Mi sem természetesebb annál, mint hogy az életmű kutatói kitüntetett figyelemmel fordultak az eredetileg cédulákon, noteszekben gyűjtött, majd naplófüzetekben átfogalmazott feljegyzések felé, amelyeknek volt egyfajta legendájuk is abban az időben, amikor ma ismert teljes terjedelmükben nem voltak nyilvánosan hozzáférhetők.[1] Amint a recepció eddigi története bizonyítja, a naplófeljegyzések relevánsak lehetnek az életmű, azon belül is elsősorban a prózai munkák értelmezésében. Az sem meglepő, hogy a naplóirodalom iránti érdeklődés ismételt fokozódásának is köszönhetően a teljes szöveg megjelenését követően önálló korpuszként is vizsgálati tárggyá vált.[2] Füst *Naplója* azonban nem csupán önmagában, létrejöttének és műfajiságának problematikáját előtérbe állítva és nem is csupán a Füst-életmű kontextusában bizonyulhat értékes szövegnek, hanem azért is, mert egyike azon szövegegyütteseknek, amelyek magánjellegű feljegyzések formájában megőrizték számunkra a 20. század első felének Magyarországán élt emberek lelki, tudati életének lenyomatát. A Füst-napló ráadásul lényegében végigköveti azt a fél évszázadot, amely máig hatóan határozza meg az ország politikai, mentális arculatát. Éppen ezért nem lehet érdektelen számunkra a szövegnek ez az aspektusa sem, hisz valóban „alig tudunk valamit arról, hogy egyáltalán mit vettek észre a kortársak, a történelmi változások átélői (elszenvedői és megteremtői) az életüket befolyásoló nagy folyamatokból és milyen jelentést tulajdonítottak az utókor által forradalmi változásokként számon tartott eseményeknek".[3]

---

[1] Az első szövegváltozat azonban a személyes és a politikai érzékenységek figyelembevételével - az özvegy intenciói alapján –, erősen cenzúrázva, 1976-ban jelent meg Pók Lajos szerkesztésében. A ma ismert teljes szöveg *Teljes napló* címen 1999-ben látott napvilágot a Fekete Sas Kiadónál.

[2] Lásd a *Teljes napló* sajtó alá rendezőjének disszertációját: Szilágyi Judit: *Magadtól menekvésed.* Fekete Sas, Budapest, 2004.

[3] Gyáni Gábor: *Budapest – túl jón és rosszon.* Napvilág, Budapest, 2008. 7.

Füst Milán *Naplója* azonban sajátos szöveg. Sajátsága részint abban áll, hogy feljegyzője a 20. századi magyar irodalom egyik legjelentősebb alkotója, és mint ilyen, budapesti értelmiségiként, tanárként és elsősorban természetesen íróként fontos alakítója, szereplője volt a magyar irodalmi modernizmus történetének, azon belül a *Nyugat* irodalmának. Ez a tény egyetlen pillanatra sem válhat mellékessé a szöveggel való foglalkozás során. Különösképpen annak tudatában nem, hogy amikor a poszttársadalomtörténet-írás szempontjaitól is megihletett kérdésekkel fordulunk a *Napló* szövegéhez, esetleg úgy tűnhet, mintha kilépnénk az esztétikai tapasztalatokra alapozott irodalomtörténet-írás köréből, amely megrajzolta irodalmi modernizmusunk arculatát. Valójában semmi ilyesmit nem teszünk. A mások által esetleg kilépésként azonosított mozgás nem arra irányul, hogy elhagyjuk az esztétikai kérdezésmód által berendezett terepet, inkább arra, hogy a társadalmi interakciókban születő, és mindenkor mozgásban lévő identifikációk vizsgálatából nyert tapasztalatokkal felvértezve igyekezzünk felfrissíteni és nyitottabbá tenni az esztétikai létmódra vonatkozó kérdéseket. Erre figyelmeztet a Füst *Naplójának* másik fontos sajátossága. Egy naplótól bármennyire is azt várnánk, hogy a benne található feljegyzések az idő természetes folyását követő addíció során létrejövő nyitott halmazt alkossanak, Füst már a megírás, és még inkább a másolás, az elrendezés során arra törekedett, hogy *Naplóját* a természetes addíciót felülíró kompozíciós elvek jegyében fogant műként alkossa meg.[4]

A következőkben a *Napló*nak éppen ezt a sajátságát használjuk ki, így tehát a konkrét szöveg esetében a társadalomtörténeti ihletettség és az esztétikai nézőpont valóban nem választható el egymástól. Igazat kell adnunk ugyanis a *Napló* kutatójának, aki a színre vitt én termékszerűségében,[5] az én és az ő között szituált létmódjában ragadja meg a szöveg legfontosabb esztétikai jellemzőjét. A továbbiakban az én-konstrukció egyetlen, a szöveg egészén végigvonuló aspektusát világítjuk meg. Azt, amelyet röviden és talányosan a „zsidó" szó jelöl.[6] Tesszük ezt annak tudatában, hogy a Füst-életmű egyik legjelentősebb teljesítményeként számon tartott regénynek, *A feleségem történeté*nek elkészültekor ez az aspektus Füst önértelmezésében is előtérbe nyomult, köszönhetően azoknak a kérdéseknek, amelyeket Fülep Lajos 1942-ben, tehát ebből a szempontból finoman szólva is érzékeny időszakban szóba hozott.[7]

---

[4] Szilágyi Judit éppen ebben látja a *Napló* alapvető műfaji problémáját: „A Napló forma-problémája viszont feloldhatatlan ellentmondást hordoz: a napló mint műfaj életszerű, a kifejezés legelementárisabb, közvetlen műfaja, itt akar Füst művészi szükségszerűségeket működtetni: megformáltságot, kompozíciót erőltetni. Amikor megtalálni véli a számára leginkább megfelelő formát, akkor valójában a naplót mint műfajt szünteti meg." Szilágyi Judit: i. m. 11.

[5] „A Naplóban képviselt személyesség a tematizált Én (Én-tárgy), az általánosított »közösségi« Én (Én-Mi) mellett egy harmadik fajta Én-objektivációban is megjelenik. Füst ugyanis nem, vagy nem csupán »elbeszélője«, de hőse, s részben »terméke« is Naplójának; vagyis számolnunk kell egy, az Én–Ő között szituálható, *teremtett Én* létével is." Szilágyi Judit: uo.

[6] A téma *Napló*-beli fontosságára már Szabolcsi Miklós is felhívta a figyelmet a *Teljes Napló* kiadásához írott előszavában. Szabolcsi Miklós: *Előszó*. In Füst Milán: *Teljes Napló*. Fekete Sas, Budapest, 1999. 7.

[7] Lásd Fülep Lajos levele Füst Milánnak 1942. április 20-án, in Kis Pintér Imre (szerk.): *Szellemek utcája. In memoriam Füst Milán*. Nap Kiadó, Budapest, 1998. 147–149.

Az előbbiekben nem véletlenül tettem idézőjelbe a „zsidó" szót. Távol akarom tartani magamat mindazon beszédektől, amelyek eleve adottnak és tudottnak tekintik, mit jelent ez a szó, mit jelent, ha valakit „zsidó"-nak neveznek. A modernitással sokféleképpen kapcsolatba hozható asszimiláció korában a „zsidó" úgy válik a rá irányuló tekintet tárgyává, hogy tükörviszonyokban valójában ez a tekintet hozza létre, így a „zsidó"-nak tekintett személy identifikációját megelőzik azok a társadalmi sztereotípiák, amelyek a ráirányuló tekintetnek látást kölcsönöznek. Az identifikáció ebben az esetben mindig projektív természetű, ezért a „zsidó" olyan kettős tükörnek bizonyul, amelyben az is a projekció terében kénytelen színre vinni magát, akit „zsidó"-nak tekintenek, és az is, aki „zsidó"-nak tekint valakit. Így tehát észrevétlenül és akaratlanul az is a társadalmi sztereotípiák által irányított személytelen tekintet objektumává válik, aki rávetíti valaki másra a sztereotípiákat, vagyis aki „zsidó"-ként azonosít valakit.[8] A mi esetünkben elsősorban a „magyar" és a „zsidó" tükörviszonyáról van szó, amely a 20. század első felében még rendelkezett olyan produktív erővel, amely az identifikációkban közreműködhetett. Később, amikor a „zsidó" lényegében eltűnt a vidéki magyar társadalomból, Budapesten pedig nagymértékben elveszítette különbözőségét, a „zsidó" jelentése társadalmi kategóriaként még bizonytalanabbá vált, a valóságos „zsidó" mellett, máskor helyette megjelent a „virtuális zsidó" (Ruth Ellen Gruber). Ezzel a minden pontján érzékeny, nehezen feltáruló, traumatizáló viszonnyal Füst Milán *Naplójában* a maga teljes bonyolultságában fogunk találkozni, mert az én és az ő között szituált személyt, Füst *Naplójának* „termékét" a tekintet mindkét oldalán létrejövő tárgyi lét jellemzi.

Az identifikáció, az a folyamat, amelynek során az én a társadalom színpadán jelentéseket nyer, az azonosulás és az elhatárolódás árnyalatai és dinamikája szerint alakul. Tekintettel arra, hogy az identitás sosem adott, az identifikáció formálódásának leginkább mozgásban lévő felületei mindig azok, ahol az azonosulás és az elkülönböződés dinamikái a legnagyobb zavarok átélésére kényszerítik a személyiséget, ahol a kulturális jelentésképzés többé nem átlátható, és a jelentések nem illeszkednek értelmes szerkezetekbe. Ilyenek azok a felületek is, amelyekre ráíródva a „zsidó" és a „nem-zsidó" közelsége, együttléte vagy felcserélhetősége kifejezett formákat ölt.

Füst Milán negyven éven keresztül vezetett *Naplójában* kezdettől kialakultak és lényegében állandóak azok a szemléleti szerkezetek, amelyekbe a naplóíró a „zsidó"-hoz tartozó képzeteket rendezi. E szemléleti szerkezetek pszichológiai alapja egyfajta nárcizmus, amely tükörszerkezetekben, a különbözőség utáni erős vágy dinamikája szerint teszi érzékelhetővé a személyiséget. Amint látni fogjuk, Füst

---

[8] Egyetérthetünk Rhoda Rosennel, de a probléma alighanem annál is bonyolultabb, mint ahogyan ő látja: „Miközben a zsidók a modern tekintet tárgyaivá váltak, arra kényszerültek, hogy a e tekintet mezejében mozogjanak és vigyék magukat színre." (Rhoda Rosen: *Die Inszenierung des jüdischen Körpers: Zwischen Identifikation und Projektion.* In S. L. Gilman–R. Jütte–G. Kohlbauer-Fritz (Hrsg.): *„Der schejne Jid." Das Bild des „jüdischen Körpers" in Mythos und Ritual.* Picus Verlag, Wien, 1998. 11.

Milán lényegében mindvégig le akarta választani magát a „zsidó"-ról. De a törvényekben megjelenő és a társadalmat egyre kiterjedtebben átitató antiszemitizmus az azonosulás olyan mintázatait is kialakította a szöveg én-konstrukcióiban, amelyek a korábbi szerkezeteket kikezdték, és mind viszonylagosabbá tették. Ennek az lehetett az oka, hogy antiszemita sztereotípiák kezdettől erőteljesen jelen voltak a *Napló* elbeszéléseiben, Füst e sztereotípiákat használta föl, hogy elkülönböződjék a „zsidó"-tól. A negatív sztereotípiák fixációs pontja a „zsidó" társadalmi teste volt. A „zsidó"-t az antiszemitizmus emelte be abba a modern diszkurzív térbe, amelyben az etnikai csoportok minden egyes tagjukra érvényes közös tulajdonságok (etnotípiák) hordozóivá váltak. A nemzeti és politikai közösségek mintájára a „zsidó" ebben a diszkurzusban társadalmi testként jelent meg. A „zsidó" testet rasszista ideológiák konstruálták. Negatív szociobiológiai tulajdonságokat rendeltek hozzá, többek között a 20. század első évtizedeiben megrendezett higiéniai kiállítások alkalmával, és e hozzárendelés később a nemzetiszocialista testpolitika alkotórésze lett. Az antiszemita retorika a „zsidók" saját testtapasztalatát is olyan mélyen befolyásolta, hogy testüket akkor is hibásnak és betegnek érzékelték, ha egyébként a kinézetük megfelelt a közösség szépségről alkotott elképzeléseinek.[9] Amikor azonban a rasszista testpolitikák konstrukciójáról, a „zsidó" társadalmi testéről beszélünk, figyelembe kell vennünk, hogy miközben a nemzetiszocialista fajelmélet képviselői a „zsidó"-ban egy meghatározott pszichológiai típust azonosítottak, a „zsidó" számukra elsősorban kulturális jelenség volt. Hans Günter, a berlini egyetem későbbi professzora a *Zsidó nép fajismerete* című, 1930-ben kiadott náci tankönyvben kifejtette, hogy „a zsidók nem a gazdasági hatalmuk miatt veszélyesek, és nem a zsidó-nemzsidó vérkeveredés a zsidókérdés magja, ami a zsidókérdést ma oly égetővé teszi, az a zsidó hatás a nyugati népek szellemére".[10] Itt is fontos felhívnunk a figyelmet arra, hogy a rasszista sztereotípiák a „zsidó" önképet is hasonlóan alakították. A *Selbstwehr* című prágai cionista folyóiratban – amelynek 1915. szeptemberi számában először jelent meg Kafka *A törvény kapujában* című elbeszélése – Felix Weltsch, Kafka közeli barátja ezt írta 1919-ben, amikor elvállalta a lap szerkesztését: „Nekünk, zsidóknak, nem kellene annyira hangsúlyoznunk intellektuális fölényünket [...] és eltúlzott idegességünket, ami a gettó öröksége. [...] Túl sok időt töltünk vitatkozással, annál kevesebbet játékkal és testgyakorlással. [...] Ami egy férfit férfivá tesz, az nem a szája, nem a szelleme, nem az erkölcse, hanem a fegyelem. [...] A férfiasságra kell törekednünk."[11]

A test (a férfi test) ebben a diszkurzusban a szellemi lét metonímiájaként fogható fel, a testpolitika pedig az egész egzisztencia rasszista elbeszéléséért felelős. Ez a kapcsolat azonban természetesen nem a nemzetiszocializmus által született meg, a test és a szellemi lét, illetve a test és az egzisztencia teljessége többé-kevés-

---

[9] Sander L. Gilman: *„Die Rasse ist nicht schön" – „Nein, wir Juden sind keine hübsche Rasse.* In S. L. Gilman–R. Jütte–G. Kohlbauer-Fritz (Hrsg.): i. m. 62.

[10] Hans F. K. Günter: *Rassenkunde des jüdischen Volkes*. J. F. Lehmann, Berlin, 1930. 9.

[11] Idézi Ernst Pawel: *The Nightmare of Reason. A Life of Franz Kafka*. Farrar, New York, 1984. 205.

bé mindig egyetlen jelölőláncot alkotott. Füst Milán *Naplójában* viszonylag korai időktől találhatók olyan megjegyzések, amelyek az előbbi értelemben antiszemitának minősíthetők. „Weisz Mór illatszer: ez a név büdösséget áraszt"[12] – írja 1914-ben. Három évvel későbbről pedig ezt olvassuk nála: „Zsidó férfiak: órákig mosakodni."[13] E két megjegyzéssel kapcsolatban érdemes utalni Sander Gilman megfigyelésére, aki szerint a „zsidó" a századfordulón a társadalmi nem tekintetében a „férfi"-val került szorosabb kapcsolatba. A „zsidó" zsidó férfit jelentett, miközben a testi gyengeség, a betegség és a csúnyaság képzetei is hozzátapadtak.[14] A „zsidó" a „férfi" szorosabb kapcsolatára utal, hogy az 1930-as évek nemzetiszocialista törvénykezése elsősorban a „zsidó férfi"-t démonizálta, mert a férfinak tulajdonították az átörökítő erőt, amelynek a nő puszta befogadója lett volna. Ezért a „zsidó férfiak"-kal létesített szexuális viszonyt jóval szigorúbban büntették, mint a „zsidó nők"-kel ápolt kapcsolatot.

Gilman megfigyelését mégis ki kell egészítenünk azzal, hogy az antiszemita diszkurzusban a „zsidó férfi"-hoz kötődő testpolitikai jelölőlánc (betegség, gyengeség, csúnyaság) mellett kiépült a női testpolitikai szimbolizációja is. Az érzéki és élveteg, a polgári társadalomban egyébként hárítás alá vont női szexualitást nyíltan kifejező és működtető „zsidó nő"-t a férfiak által kialakított, de őket is sokféleképpen megnyomorító erkölcsi rend törékenységének és képmutató voltának kinyilvánításáért tették felelőssé. Ezt a szimbolikát jeleníti meg Arnold Böcklin 1888-ban festett *Zsuzsanna a fürdőben* című híres festményén. A férfit erkölcseiben fenyegető női szexualitás antiszemitizmussal párosuló szimbolizációja Füst *Naplóján* is nyomot hagy. A számos példa közül itt csak kettőt idézek: „Hány nőről hallok, jobb zsidó családokból való lányokról, akik elbuknak. Egyik két hotel-szobát bérelt s felhívta a férfit, aztán bevezette a másikba vacsora után, pijamáját eloldva meztelen állt előtte: tiéd vagyok!"[15] „Zsidók a vonaton, fiatal középosztálybeli ifjak s egy nő. Minden szónak kimutathatóan nemi színezete volt. Az asszony egy jó pálcáról beszélt, melylyel jó csípőseket lehetne »magára ráverni«. Az ifjak zsidós fékezhetetlenséggel »mulattak« – énekeltek: s már az ének-hangból magából is a feltűnési kedv és a rivalizálás volt pontosan kimutatható: az egyik éles, magas hangjából, – ahogy hajtotta felfelé az a tikos óhaj és ábránd, hogy talán még énekes-művész is lehetne, – s aztán, –: operette-őrjöngésben találtam őket, mikor bejöttem a kupéba s alig hogy elhelyezkedtem, különböző oldalakról felhangzott egy-egy opera-ária is, mind sűrűbben – valódi opera-versenynyé fejlődve: hogy tudjam, hogy művelt társaságot látok magam előtt. S az asszony zsidós »bolondos« hangja s a társaság fesztelen zsidó-tónúsa..."[16]

---

[12] Füst Milán: *Teljes Napló* (ezután: TN) I. Fekete Sas, Budapest, 1999. 78.
[13] TN I. 273.
[14] Sander L. Gilman: *Kafka the Jewish Patient*. Routledge, New York, 1995. 5.
[15] TN I. 306.
[16] TN I. 383.

A „férfias"-nak és a „női"-nek, az érzéki-erotikusnak és a szelleminek az egymásba játszására a *Napló* szövegében már 1914-ből is láthatunk példát: „A szexualitás nagy szellemi energia – a zsidókban túlteng."[17] De a „zsidó" társadalmi testének negatív etnotípiák alapján történő megalkotásában kulturális és mentális tényezők is hangsúlyosan részt vesznek. Ilyen kulturális tényező a „zsidó nyelv" és a „zsidók" beszédének elutasítása: „Zsidó nyelv: ami vad és zsíros, erős hangzást csak az ember produkálni képes, azt a zsidó nyelvben produkálja."[18] Nehéz eldönteni, hogy itt Füst Milán a héber nyelvre gondolt-e, a jiddisre, vagy általában arra, ahogyan szerinte a „zsidók" beszélnek. Közvetve tartozik ide, hogy az anyja nyelvi felidézése a *Napló*ban következetesen a német nyelvhez kötődik.[19] Az anya beszéde nem válik részévé annak a nyelvi élménynek, ahogy a „zsidók" beszélnek, ellenkezőleg, a német az anya nyelveként a nyelvi hierarchia csúcsára kerül a *Napló*ban, egészen más minőséget hordoz, mint a „magyar" vagy a „zsidó": „Aki anyám német beszédén szól, az szimpathikus. Szent nyelv nekem a német."[20] „Viszont, a német, mint a virág tiszta: magába zárva végzi anyagcseréjét, nem piszkosan, szemetelve, mint a magyar."[21]

A „zsidó" arculatát megképző másik kulturális tényező a vallás, illetve a valláshoz tartozó rítusok és maga a vallásosság, amelyet a *Napló* kezdetben szintén következetesen elutasít. A „zsidó"-t mint vallást az 1910-es évek bejegyzései kegyetlennek,[22] az ellenséggel szemben gyűlölködőnek,[23] babonásnak,[24] földhözragadtnak és önzőnek[25] ábrázolják. A kulturális tényezőkhöz mentális célzatú ítéletek társulnak. A „zsidó" mentalitást szemérmetlenül kihívónak,[26] önzőnek,[27] modortalanul tudálékosnak[28] és erőszakosan ambiciózusnak írja le, bár emellett valamiféle melegséget is érzékel benne.[29] E tekintetben nála is döntő fontossá-

[17] TN I. 90.
[18] TN I. 210.
[19] TN I. 188., 189., 190.
[20] TN I. 262.
[21] TN I. 37.
[22] „Kegyetlen zsidó vallás: nem hagyja, hogy az ember maga tépje meg fájdalmában a ruháját – erővel ő tépi meg." TN I. 107.
[23] „Zsidó ima a hazáért teli ellenségeink ellen való átokkal." „Erőd nagyságától, a félelemtől és rettegéstől meredjenek kővé!" TN I. 143.
[24] „Litván zsidók: a legnagyobb tudósai a talmudnak – mindegyik! Hagymán élnek. Egy tűt szúrnak át a könyv lapján: s megmondják, hogy a tű milyen szavakat érint." TN I. 246.
[25] „Zsidó ritus: nem elég, hogy meghajol, jobbra balra bólogat, – nem elég a szó: gajdol, hogy jobbanbevésse, behúnyja a szemét és erőlködve nyomja ki a szót; – hátralép, hogy jobban meghajolhasson; – milyen földhözragadtak, ha azt hiszik, hogy ez az ima, ebben a kis szobában hathatós, hogy ez a kis kör az égben épít valamit, – hogy egész íly egyszerűn van, ahogy hiszik, hogy ez a kis emberi fészek, ez a kis elme-egyesülés, együttes hang befolyásos – míly önző kis lények!" TN I. 282.
[26] „Vasúti utazásaim közben ismét erős antiszemitikus érzés lett rajtam úr: az a szemérmetlenül bátor faji-jellegű beszélgetés, amit ezek folytatnak, – ahogyan otthonosan érzik magukat, mindenütt a világon nem törődve mással, kíméletlenül, tolakodón; – nyelvezetük zsíros, kellemetlen, – mozgásuk indiszkrét, hangosak." TN I. 385.
[27] „Zsidó nő férjével elárasztja a telt villamost: csak ők akarnak leűlni 'Sándor komm her, – sitzt du gut?' – s méltatlankodva nézi hogy a tömegen át nem jön hozzá. Szemei mint az aszaltszőlő." TN I. 278.
[28] „A sok kérdezés és tanúlni akarás zsidós, merész és modortalan dolog." TN I. 294.
[29] „A zsidók erőszakosabbak, de melegebbek." TN I. 105.

gúak az első világháborús hátországban és a Tanácsköztársaság idején szerzett tapasztalatok. 1914-ben lényegében ugyanazokat, vagy legalábbis nagyon hasonló magatartásmintákat teljesen ellentétesen értékel, amikor ezeket a mondatokat jegyzi fel a *Napló*jába: „Kéjelgő zsidó önző semlegessége a háborúban, részvétlensége."[30] „Zsidóság: végtelen türelem (öreg zsidó: háború van, majd elmúlik: addig keveset eszünk)."[31] Nem ilyen ellentmondásos nála a Tanácsköztársaság idején politikai hatalomba jutott „zsidók" magatartásának megítélése. Jellemző, hogy a kor sztereotípiáinak megfelelően végső soron őket is mint „zsidók"-at látja, és nem például ettől függetlenül egy új hatalom képviselőiként: „Siófok volt a főhadiszállás: – rettenetes volt nézni míly primitiv, míly ostoba emberek a vezetők. Dr. P. J. népbiztos: úgy járt kelt a strandon, mint egy hadvezér, – hangosan intézkedett, napoleonkodott, – népünnepélyeket, lóversenyeket tartott – s utánozta a császárokat. Elemében volt: a zsidó gyerek hatalomra került – s egészen meg volt bódulva, – nevetségesen ízléstelen pózokban élvezte a hatalmat. És süket volt, mint a párzó állatok, – egy héttel a bukás előtt még fogalma sem volt a válságról. – S a »törekvők« – körülötte. –"[32]

A „zsidó" *Napló*-beli színrevitelét, a „zsidó" társadalmi testének megalkotását 1919-ig a kor antiszemita sztereotípiái uralják. A negatív sztereotípiák az önreprezentációt távol tartják a „zsidó"-tól, aki az én és az ő, vagy az én és az ők viszonyában mindig idegenségként jelenik meg, a színre vitt én arculatának nincs olyan aspektusa, amely közös lenne a „zsidó"-ban szemlélt idegennel. Ez még olyan esetekben is így van, amikor pedig a „zsidó" együttérzést vagy sajnálatot vált ki a szemlélőből: „Két furcsa zsidó űl mozdulatlan egy padon, Halstadt zsidai, – egy kövér idős férfi sapkában és egy fonnyadt anyó, – mozdulatlan űlnek és néznek. Hát a zsidók mindenhova eljutnak! – sajnáltam őket, hogy itt kell élniök."[33] Hangsúlyozni kívánom, hogy itt nem Füst Milán pszichéjével foglalkozunk. Nem a hárítás vagy bármiféle pszichés eltolás eredményeként, hanem egyszerűen a narráció tényeként mutatunk rá, hogy a *Napló* énje 1919 előtt nem ismer fel magában semmit a „zsidó" idegenségéből. Az utóbb idézett szövegrész világosan kifejezi, hogy az 1919-ig íródó naplóbejegyzésekben hely nélkülisége teszi idegenné a „zsidót", ami azért különösen kihívó és irritáló, mert a hely, ahol a hely nélkülivel találkozunk, nem-hellyé változik.[34] Az idegen, mondja Merleau-Ponty, nem egyszerűen máshol van, ő maga a máshol.[35] 1942-ben éppen ezt az idegenséget ismeri fel magában Füst Milán, amikor Fülep Lajosnak válaszol *A feleségem történet*ével kapcsolatos kritikájára, mégpedig nagyon radikális formában, mert a „zsidó" idegenségéhez képest is idegennek vallja magát: „Nem tartozom én seho-

[30] TN I. 48.
[31] TN I. 49.
[32] TN I. 462.
[33] TN I. 223.
[34] Bernard Waldenfels: *Topographie des Fremden*. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1997. 26.
[35] Maurice Merleau-Ponty: *La visible et l'invisible*. Paris, 1964. 308.

vá. (A jiddis néphez legkevésbé.)"[36] A *Napló*ban megformált én csak a szegény, a kisemmizett láttán épít ki olyasféle szolidaritást, amelyben az azonosság, az azonosulás mozzanata is jelen van. A szolidaritásnak ez a fajtája ebben az esetben is az anya figuráján keresztül épül ki: „Anyám: semmi bátorság: az elnyomottak félénksége és búvása – én is ilyen vagyok."[37]

A „zsidó" kultúrával és mentalitással kapcsolatban először 1919 októberének elején olvashatók pozitív megjegyzések Füst Milán *Napló*jában.[38] Nem hinném, hogy ezt a változást automatikusan összefüggésbe kellene hoznunk a Tanácsköztársaság bukását követő hetek történéseivel, mintegy azokból levezetve, ugyanakkor nyilván nem is független tőlük. Miközben önszemléletében nem azonosítja magát a „zsidó"-val, ekkoriban több bejegyzés számol be arról, hogy mások „zsidó"-ként tekintenek rá. Más esetekben arról olvasunk, hogy antiszemita indíttatású vagy annak vélt támadások érik. Emiatt az én belső és külső aspektusai közt rés támad, az antiszemitizmus megnyilvánulásai pedig így alighanem mélyebben sértik, mert a ráirányuló tekintetek „zsidó"-ként teremtik meg a személyiségét, miközben a „zsidó" affirmatív módon eddig nem vett részt az önértelmezésében és az önreprezentációjában, sőt az én éppen a „zsidó"-tól elkülönböződve, vele tükörviszonyban alakult ki.

„Olyasmit éltem át, amilyet még eddig soha" – kezdi meglehetősen részletes beszámolóját Füst egy olyan esetről,[39] amely Budapest román megszállásának idején történt. Egy hölgyismerősével a Síp utcából akarnak kijutni. A hölgyismerős előzőleg figyelmeztette, hogy ne menjenek arra, mert az „veszélyes vidék". Nyilván azért tartotta a hölgy veszélyesnek a Síp utcát, mert Pest egyik „zsidók" által lakott környékéhez tartozott, és ezt tudván a rendőrök arrafelé gyakran igazoltattak. Füst azonban nem hiszi, hogy bármitől tartaniuk kellene, és mégis arra mennek. Eközben a Síp utca egyik átjáróházát a rendőrök lezárják. Senkit nem engednek ki, aki már bent van, és minden arra járót beterelnek. Füst Milánt és hölgyismerősét is. Nem lehet tudni, hogy mit akarnak a rendőrök. Ám egyszer csak román katonák rontanak a házra kivont szuronyokkal és revolverekkel. A ház felsőbb szintjeiről lövöldözés hallatszik. Lent a lezárt átjáróban sorba állítanak mindenkit, Füst kivégzést vizionál. A román katonákkal magyar rendőrök is érkeznek, akik most szidal-

---

[36] Füst Milán levele Fülep Lajosnak 1942. április 23-án, in Füst Milán: *Összegyűjtött levelek*. Fekete Sas, Budapest, 2002. 402.

[37] TN I. 219.

[38] „Nagy, régi és ősi kultura a zsidóé: – nem szabad elfelejtenem azt a jelenetet, mikor Zborón zsidó parasztok között éltem [...] Egy korláthoz egy 15-16 éves zsidó fiú támaszkodott s én beszédbe elegyedtem vele: Spinózáról beszéltünk nemsokára s az emberi élet legnagyobb kérdéseiről. – Hol van az a paraszt, milyen más nép parasztsága az, melynek ilyen szellemi szükségletei volnának – s Spinózáról tudná, hogy élt? – Ők maguk szántanak, vetnek s kis törpe lovaikkal poroszkálnak egyik falúból a másikba [...] S a bakon filozofálnak..." TN I. 488. – „A zsidó fajból valami meleg sugárzik, amit megérzek s ami más fajokban nincs meg. Megérzem, ha zsidóval beszélek, – talán barátságosabb? Más fajok hidegek. – Különben is az élet komplikált kérdéseiben alig lehet halandó embernek ítélete. Egy fajról, annak hivatásáról, mivoltáról véleményt mondani? Az elágazó kérdések egész labirintusa veszi körül egy nép mivoltát, – abban nem igazodol ki. – Tisztán a szimpathiádra, vagy antipathiádra kell bíznod magad." TN I. 489–490.

[39] TN I. 476–480.

mak közepette verni kezdik azokat, akik elbújtak: „egy másik rendőrellenőr vérszomjas lángolással esett neki azoknak, akik elbújtak – nekikestek s elkezdték őket irtózatosan verni. Ártatlanokat, – kihallgatásuk nélkül – ez a pogrom! »Piszok, rongy zsidó, – összetaposlak, – a véredet fogom inni«... Egy fiatal orvos megkérdezte, hogy mit akarnak tőle, – hisz ő csak át akart menni a házon – azt ugyanez a rendőr-ellenőr úgy fejbevágta vasbotjával, hogy menten elborította a vér." Ezután az egész társaságot átterelik Royal Szálló épületében berendezett román őrségre, ahol a rendőrök előadják, hogy bolsevikokat fogtak, akik összeesküdtek a román hadsereg ellen. Az útjuk innen a Veres Pálné utcába vezet a román főparancsnokságra. A katonák út közben válogatás nélkül verik a foglyokat és az utca népét is. A főparancsnokságon a rendőrök egy román főtisztnek is előadják, hogy bolsevik összeesküvőket fogtak. Kiderül, hogy a társaságban számos rabbi és hittanár van. Füst hölgyismerősét itt szabadon engedik, mindkettejük megkönnyebbülésére, mert családi botrány törne ki, ha kiderülne, hogy együtt voltak. A lefogottakat a főparancsnokságon is „zsidók"-ként tartják számon, bár van közöttük „keresztény" is. Eltelik az éjjel, és még mindig nem engedik el őket. „Olyanok voltunk, mint a szenvedő állatok, – nem tudtunk panaszkodni, mert nem értettek meg minket. Nem egyszer határtalan gyűlölet fogott el az élet ellen: – reménytelen és szomorú tengődés az egész! Minek ragaszkodni hozzá! S nagyon kívántam, vajha belepusztúlnék ebbe a kalandba. – A katonák dúrvák és nyersek, – állati életet élnek... Röhögnek rajtunk... Hogy hogyan bánik az ember az állattal, – most látom" – írja *Naplójában* Füst Milán. Az ortodox hitközség bőséges ebédet küld a foglyoknak. Délután Füst Milánt már az ájulás környékezi. Ki szeretne menni a levegőre. A román katonák Moisinak csúfolják. Belenyilall, hogy időközben talán házkutatást tartanak a lakásán, és szétszórják a papírjait. Este kihallgatják. Be kellene vallania, hogy ő az összeesküvés főszervezője. Ha nem teszi, nyolctól tíz évig terjedő fegyházbüntetéssel fenyegetik. Bevall mindent, amit csak a vallatók várnak tőle. Erre elengedik. Hazafelé egy templom előtt halad el. Hideg fut át rajta. „Mért nem hiszem róluk, hogy jót mívelnek, mikor ájtatosak? Mért lel tőle a hideg? Mert gyűlöletet hoznak a templomból magukkal – az örökmécs színes lángja a borzalomé, – mert önzésüket, tudatlanságuk gyűlöletét vetítik ki – az önzés istenét imádják!... S nem a jóság szimbólumát: Jézust" – e szavakkal fejeződik be a történet elmesélése.

Egy 1919 szeptemberében kelt hosszabb naplóbejegyzés tanúsítja, hogy az otthontalanság tapasztalata valóban alapjaiban érinti az írói identifikáció elbeszélését is.[40] Füst ebben a bejegyzésben utal először a megkeresztelkedés alternatívájára, amelyet azonban elutasít, sőt az elutasítást alátámasztó érvelés a „zsidó" vallás humanitásának fölényét hangsúlyozza. 1919 szeptembere után egy időre jelentő-

[40] „Míly szomorú! (– Nem vagyok itthon saját hazámban, melynek kultúrájáért dolgoztam, – melyre büszke voltam, ha kűlföldön valaki bármiért is dícsérte. – Tekinteteket érzek magamon, – mérlegelnek, – védekeznem kell, – mint egy rühes állat: szégyenkezem, futok, hogy valami hibám van. Felmegyek az Otthon-klubba s ifjak a lépcsőn végigmérnek, – sehol sem vagyok otthon. – Ki innen!) – Nemrég volt egy pillanatom, melyben azt gondoltam, hogy ki kell térnem, – nem félelemből, hanem mert

sen visszaszorulnak a *Napló* önreprezentációs mintázatában az antiszemita közhelyek, de nem tűnnek el.[41] Amikor előfordulnak, az elbeszélés több esetben a zavarukról tudósít.[42] Az 1920-as évek első felében az önképet is meghatározza a zsidógyűlölet érzékelése a legkülönbözőbb társadalmi szituációkban, nem csupán általában, hanem személyének szólóan is. A legfájdalmasabban iskolai meghurcoltatása érinti. Füst Milán 1912-től 1921-ig budapesti felsőkereskedelmi iskolákban közgazdaságtant tanított. Utolsó tanári álláshelye a Kertész utcai Felsőkereskedelmi Fiúiskola volt. Itt a Tanácsköztársaság bukása után vizsgálatot indítottak ellene, amihez az szolgáltatott okot, hogy Füst 1919-ben részt vett az Alkotó Művészek és Tudományos Kutatók Szövetségének szervezésében. A vizsgálat során Füstnek ugyan sikerült tisztáznia magát, de az iskolában olyan körülmények teremtődtek, hogy pedagógusi elkötelezettsége ellenére 1920 végén kérelmezte nyugdíjazását. A *Napló* több helyütt arra céloz, hogy a körülmények ilyetén alakulásáért a tanárkollégák antiszemitizmusa volt felelős.[43]

Ha a „zsidó"-ról szóló diszkurzus vizsgálatában továbbra is tartjuk magunkat a kultúra, a mentalitás és a szorosabban értelmezett társadalmi test aspektusainak megkülönböztetéséhez, nyilvánvalónak látszik, hogy a *Napló* szövegében először a kulturális aspektus tekintetében érzékelhető változás. De amint egy 1924 januárjára datálható bejegyzés mutatja, a kulturális megközelítés a korabeli fajelméleti elgondolásokkal szemben kíván érvekkel szolgálni, és így abba a diszkurzív térbe helyezi magát, amelyet a keresztény gyökerű antiszemitizmusnak a fajelmé-

---

nem köt engem sem a valláshoz, sem a fajhoz semmi, – keresztény nevelésben részesültem, a keresztény gondolat jobban foglalkoztatott 15-16 éves koromban, mint bármi – s ezenfelül: – nincs okom, hogy vállaljam e mártíriumot: rokonaim rosszak voltak hozzám s a zsidóság nem különben... De aztán meggondoltam s a megvetés és gőg nem hagyott így tennem. Jobb leszek-e, vagy más a keresztvízzel? Nem vagyok-e irótok, akinek megfeszített munkája *nektek* hoz eredményt, – már nekem semmit nem hozhat, csak saját magát. Nem kellek nektek így, – nem kell az erőfeszítés? Mi vagyok én, – nem azok közzé tartozom-e, akik a vallásokon felülállanak, mert inkább törekszenek jók lenni és tökéletesedni, mint a többiek.... nem azok közzé-e, akik tanítanak s taníthatnak?" TN I. 482.

[41] Például: „Voltam egy esküvőn s ott zsidókat láttam, – zsidó nőket bundákban. Az iszonyú ebben az volt, hogy úriemberek módján voltak öltözve, sőt bizonyos pompával is s mikor megszólaltak, nem a parasztok faragatlanságát mutatták, mert az még jó lett volna, szép lett volna, nem a nyárspolgárság általános perfidiáját, hanem valami aljasat és piszkosat. Mocskos volt minden szavuk, büdös a mosdatlanságtól, – kíváncsiak voltak és beavatkozók, piszkosan disznólkodók, egyszóval elviselhetetlenek. Hisz a városi lakósság mindenfélekép undok fajta, a középosztály, a kereskedő-féle... de ez a fajta förtelmesebb volt mindennél, amit e téren tapasztaltam. Nemcsak hogy utálkoztam, szégyenkeztem, de nem is éreztem magam közéjük valónak. Bármely munkáshoz, vagy földmívelőhöz több közöm van e világon." TN II. 426.

[42] Például: „Egy orvos, aki rossz ember... – embertelen, rideg, önző – s amellett kitűnő orvos: Rosenthal. – Az ember iránt voltaképen érdektelen, – őt csak tudománya érdekli. – – S egy másik öreg orvos: vad ébredő, – zsidó pacienset el sem fogad, – s amellet jóságos, szíves öreg ember! Ő hazafi... – Míly furcsa összevisszaság!" TN I. 775.

[43] „Mondjátok meg azoknak, akik netán valaha műveimet méltányolni fogják, hogy soha még társadalom intézményesebben és gyalázatosabban ír, hogy mit kell eltűrni! – Most látom csak, míly gyalázatosan ostoba és kényes voltam, ostoba hercegfi. – Napi három óra munkám volt az iskolában... a magam ura voltam – s ebből tűrhető megélhetésem adódott! S ezt zsidó-heccek miatt odadobtam! (A három órából is egy óra szünet volt.) – Nem voltam elég megalázott, még jobban megalázott hát az élet! De mennyire!" TN II. 344.

lettel való összekapcsolódása nyitott. Emellett a „zsidó" kulturális megközelítése most először hangsúlyosan összekapcsolódik a személyes identifikációval: „Zsidók!... Zsidó származás... ma szégyen s mintha átkozottak, megbélyegzettek, alsórendű származást akarnának megjelölni evvel a szóval, hogy zsidó. S hogy Krisztus és apostolai és a próféták, akiknek szobrai ott állanak keresztény templomokban... hogy ezek zsidók, rőt hajú, héberül beszélő zsidók voltak... erre senki nem akar emlékezni! Úgy veszik, hogy a mai zsidók közül senki sem származik az apostolok és próféták fajtájából, – hanem mind csak azokból, akik Jézus üldözői és ellenségei voltak. Mind egytől-egyig a konszervativizmus utódai... mert hiszen a neológok és reformerek mind áttértek már akkor a kereszténységre. S hogy én például, – mondjuk Dávid király, vagy Zakariás utóda lehetek, – ki törődik az íly lehetőséggel? – Érthetetlen ostobaság ez az egész élet!"[44]

Sokatmondó tény, hogy a „zsidó" társadalmi testéről szóló diszkurzusban a *Napló* szövege évekkel később, 1932-ben tesz hasonló irányú, szerkezetileg azonban lényegesen eltérő jelzést. A negatív sztereotípia itt nem cserélődik ki pozitívra. A szöveg az önmegszólítás retorikai formáját választja, ezzel az én identifikációjának közegében viszi színre a „zsidó" társadalmi testét megalkotó negatív előítéleteket, és negativitásuk megőrzésével kapcsolja őket az énhez, a személyes testtapasztalathoz. Ugyanakkor a *Napló* szövege itt a sztereotípiákat konvenciókon nyugvó sztereotípiákként ismeri föl, és nem használja őket reflektálatlanul a valóság leírására: „A zsidó arc karakterisztikus – és mondhatsz amit akarsz: az! Van hát karaktere a zsidóságnak is bizonyára és akármilyen kifejezhetetlen is ez a karakter és akármily egymásnak ellentmondó elemeket tartalmaz is. – Ne sinkófáld hát el ezt a karaktert magadban sem... és akárhogy akarnád is tenni, úgy se megy! – Te el szeretnéd tűntetni kiejtésedben, ruházkodásodban minden nyomát annak hogy zsidó származású vagy... mert ártalmadúl szolgál ez a származás, mert szégyenled... csúnyának tartod minden megnyilvánulását. Mért? A konvenció rabja is vagy. – Szépnek tartod azt, ha valaki hűvös viselkedésű, világos kiejtésű... no lám! – Annak kéne lenned és maradnod, ami vagy, annál inkább, mert úgysem lehetsz más... s nem mint az elfajzott korcs ide-oda libegned... s nem elég a harc? harcot folytatnod még azzal is, ahonnan származol... még a talapzatodat is megtámadnod? – Azért vagy oly fáradt."[45]

Az idézett szövegrészben a *Napló* beszélője önmagát győzködi. Bele kell nyugodnia, hogy megfosztódik az identifikáció szabadságától, és el kell fogadnia, hogy a személyiség a genetika objektivációja. Minden rasszizmus mélyén ezzel a két állítással találkozunk, amelyek nyilvánvaló tagadásai azoknak az alapvető tendenciáknak, amelyek a modernitás korában a személyiség fogalmi koncepcióit és önértését meghatározták. Füst Milán esetében ezért a személyiség „zsidó" identifikációja ugyanígy szembe kerül a személyiség autonómiájának elvével, amely a társadalmi nyilvánosság játékterében elutasítja az eleve adottnak vélt, kívülről és

[44] TN II. 16.
[45] TN II. 363.

belülről egyaránt megszilárdított önazonosságokat, és a személyes szabadság megélésének elengedhetetlen lehetőségévé, feladatává avatja az én folyamatos, konfliktusokkal terhelt önmeghatározását és önelbeszélését. És éppen ebből fakad az 1919 utáni naplóbejegyzésekben színre vitt identifikáció mélységes drámája: ha Füst Milán váltást hajt végre önazonosságának megalkotásában, és feladva a korábban domináns tükörszerkezetet, elfogadja a számára eleve adottként felkínált „zsidó" identifikációt, akkor tulajdonképpen a korabeli antiszemitizmus járszalagjára helyezi társadalmi létének megélését, ha viszont elutasítja, és a korábban működtetett tükörviszony megőrzésével ragaszkodik a „zsidó" negatív sztereotípiához, akkor álláspontja és ítéletalkotása az új társadalmi viszonyok között azonos lesz a kor antiszemitáiéval, akiktől szenved.

Az identifikáció problémája az írói munkára is kihat. 1930-ban Móricz Zsigmond méltatást közölt Komor András *Fischmann S. és utódai* című regényéről.[46] Úgy véli, Komor minden kényszerű álságon túllépve képes ábrázolni „a zsidó lelket", és regényében éppen ez válik művészi minőséggé, hiszen Komor arról ír, amit a legjobban ismer. „A magyar irodalom akkor is nyitva lesz előttetek, ha zsidó magatokról írtok. Ha magatokról írtok, jobban fogtok írni. A művészet érdeke kívánja tőletek, hogy magatokról írjatok" – ad írói programot Móricz „zsidó" származású (?) kollégáinak. Móricz cikke nyomán Schöpflin Aladár és Komlós Aladár részvételével vita bontakozott ki a *Nyugat*ban.[47] Füst Milán egyik 1932-es naplóbejegyzése erre a vitára is reflektál, először adva betekintést *A feleségem története* hátterében meghúzódó alkotói problémákba: „S azzal áltatni magam, hogy én e mai világot nem szeretem... elmenekülök a múltba... mért menekülök el? – mert ezt a világot nem ismerem annyira, amennyire azt az írónak ismernie kell. – S aki jól ismeri környezetét: – míly egyszerű az ílyen ember dolga. Ezernyi témát talál, – mindent megírhat, amit jól ismer. (Ismeret alatt nem adatokat kell érteni, sem megfigyelést... hanem oly fantáziát, amely megfigyelés alapján valami meglevőt tud újra megteremteni.) – S a zsídó író viszont: hiába találja érdekesnek ezt, vagy azt az eseményt... hozzá se tud kezdeni. – Néki meg kell várnia azt a pillanatot, míg olyan témája nem akad, amelyben a környezetnélküliség regényét írhatja meg...[48] Ám ez alig lehet hosszú regény. – Esetleg képzelt, történelmi, vagy fantasztikus környezetet kell teremtenie – s az ilyesmi viszont sosem lehet elsőran-

[46] Móricz Zsigmond: *A zsidó lélek az irodalomban.* Nyugat 1930. II. 421–422.

[47] Erről lásd bővebben Schein Gábor: *Egy történet jele.* In uő: *Traditio.* Kalligram, Pozsony, 2008. 41–70.

[48] Tíz évvel később, *A feleségem történet*ének védelmében majd így válaszol Füst Fülep kritikájára: „Évtizedeken át abban az iskolás hitben éltem, hogy a nagy regény, epopeia lévén, kell hogy abból a talajból nőjjön ki, amelyen írója él, – vagyis hogy egy világot tükrözzön, azt a földet társadalmat mutassa be, ahonnan származik. Nagyon rendben van, – Gogoly az oroszokról írt, Flaubert a franciákról és így tovább. Csak mi legyen azzal, aki mindig magános volt, soha kifelé nem tekintett, csak mindig befelé s végűl, aki nem is tartozott soha sehova, akinek a szájából nagyon rosszul hangzana a helyi sajátosság: Mögmondtam ke-e-ednek, hogy ne egyík szalonnát... – hogy írjam én ezt le Barátom? Nem tartozom én sehová. (A jiddis néphez legkevésbé.) S mármost nekem nem lehet regényt írnom? [...] Nem inkább írok a bolygó hollandusról, aki nem tartozik sehova, de viszont lelke mégiscsak volt neki, szegénynek – nem inkább arról írok, hogy hontalan voltam egy életen át, semmint hogy hallgassak? – És hátha igazolja magát a mű és lerontja majd összes iskolás feltevéseimet és elhatározásaimat?" Füst Milán: *Összegyűjtött levelek.* 401.

gú produktum. [...] – Pszichologizálás, bölcselkedés lehet a kenyere. – Stiliszta is lehet, – azt igen!"[49]

A fent jelzett dilemma az 1930-as évek második felében feloldhatatlanul van jelen a *Napló* szövegében, és 1937-ben válik végletesen élessé. Miközben az antiszemitizmus az országban régen nemcsak diszkurzus volt, hanem törvény és a lelki-fizikai megalázás hétköznapi gyakorlata, a *Napló* szubjektuma megadja magát e gyakorlatnak, és elfogadja a világnak azt a rendjét is, amelyben ez megtörténhet.[50] 1938. március 26-án fájdalmasan erősödik meg ugyanez a válasz.[51] Néhány nappal később a *Napló* beszélője már maga is alsóbbrendűnek nevezi a „zsidó"-t.[52] Mindeközben jól érzékeli, hogy a „zsidó"-t a ráirányuló társadalmi tekintet hozza létre, amely ekkor egyre inkább egy a „zsidó"-t másodrendűnek bélyegző, és mint ilyet az alkotmányosság sáncai mögül kitaszító állam tekintete is. Füst azonban a nyilvánosság fasiszta szerkezetét, amely a társadalmi nyilvánosság tereiben megfosztja a gyűlölet tárgyát a személyesség létlehetőségeitől, úgy vonatkoztatja önmagára, mintha e szerkezetben érvényesek maradnának a szubjektivitás Kant korától érvényesülő ontológiai feltételei. Ezért nem marad más lehetősége, mint hogy valamiképpen letörölje magáról, amivé a rá mint „zsidó"-ra irányuló társadalmi tekintet változtatja, ez azonban nem lehetséges, legföljebb önbecsapás által: „Pedig, ha jól megfigyelem magam és őszintén akarok beszámolni, akkor meg kell vallanom, hogy még a rendőr tekintetére is figyelek a villamos-megállónál,

---

[49] TN II. 371–772.

[50] 1937 februárjából származó bejegyzés: „Ha pedig szembeköpnek majd az utcán, – oh ma már nem gondolom azt, hogy én egyenrangú ember vagyok itt, hogy tehát, ez valami renkívüli sérelem. Azelőtt boszúló isteneket idéztem volna, mert azt hittem, hogy én magyar ember vagyok, vagyis olyan igényű voltam, mint a többi: becsületben, *elismerésben* és bánásmódban... de ma már? Ez világmozgalom! – S ami pedig az igazságtalanságát illeti, hozzá vagyok az igazságtalansághoz szokva, hogy kevés számú üldözőből és sok-sok üldözöttből áll ez a világ. Hogy ártatlan lények tehetségtelennek és csúnyának születnek s miután ismeretlen elődeikért eképen bűnhődtek, még rosszakká is lesznek gyötrelmes állapotukban és esetleg még egyszer megbűntettetnek. Mért épp a zsidók dolgán csodálkozzam oly nagyon? – – Csak egyet helytelenítek még mindig saját magatartásomban: – hogy hajlandó vagyok megérteni az antiszemitizmust, mondván, hogy az elkorcsosúlt zsidóság bizony rászolgál néminemű idegenkedésre... vagyis, hogy ennek az üldöző tömegnek álláspontját igyekszem én is magyarázni, holott semminemű álláspontja nincs. Nem azért üldöz, mert utálkozik, arról szó sincs, hanem mert éhes és mert üldözni akar és akárminek nekimenne, aminek nekiuszítják. Álláspontja: hogy erővel szerezzen magának mindenfélét, amitől a balsors, tehát a tehetetlensége." TN II. 426.

[51] „Vae victis! Ez mindenkor így volt. Önérzetről szó se lehet. Le kell hajtani a fejet. Az éjjel valaki felhívott és így szólt, (egy női hang): 'Zsidó, zsidó hepp, teli van a szád.' Ezt háromszor elmondta és letette a kagylót. Semmit se szóltam. – – Persze a nyulakat is minden üldözi és a négereket is, de hát erre azt mondtuk: mit lehet tenni? Mikor azonban ránk kerül a sor, akkor jobban csodálkozunk, ez a világ rendje." TN II. 452.

[52] „Chajim Block könyvét olvasom Bál-Sémről és a többi chassidról. Azzal a szándékkal vettem kezembe, hogy egy kis kapcsolatot keressek a zsidósággal. És szégyenletes – le kell húnynom a szemem ezek alsórendűsége miatt. Agyafurtak, negédesek, affektáltak és hazugok. Csaló népség és mélységesen ostoba is. Egy magasrendű szót nem találtam az egészben! (Hogy Ch. Block mílyen ostoba, azt még jellemezni sem lehet, de nem is róla beszélek.) S hogy mi dolguk van ezeknek Istennel állandóan – ezeknek mindenük Isten! Neki táncolnak, neki ebédelnek – s már ebből is olyan hamisság áll elő, hogy émelyítő. Hazug élet és hazug elmék, – ezek közé nem akarok tartozni." (1937 végén) TN II. 457.

hogy vajjon zsidónak néz-e? S igyekszem olyan arcot vágni, hogy ne nézzen annak, ne vessen meg engem s igyekszem oly tisztán beszélni magyarúl a feleségemmel, amennyire csak bírok. Szóval tetszeni szeretnék és kibékíteni a világnak ellenem való gyűlöletét – s a legegyszerűbb emberét is, - itt tartunk."[53]

1937. február 18-án egy Patai Józsefnek írott levelében, amelyet a *Múlt és Jövő* márciusban közölt, Füst védelmébe vette a négy hónappal korábban elhunyt Kosztolányit, akinek Somlyó Zoltán a lap februári számában szemére hányta a *Pardon-rovat* elvállalását, és nem egyszerűen antiszemitizmussal vádolta őt *Kosztolányi és a zsidóság* című cikkében, hanem azt állította, hogy nem lévén állása, még antiszemita is elvtelenül, pusztán egzisztenciális érdekből volt. Füst a Kosztolányi melletti kiállását e mondattal vezeti be a Patainak írott levélben: „Ő nem volt inkább, vagy kevésbé antiszemita, mint magam vagyok, pedig én zsidó vagyok s az is akarok maradni most már."[54] A levél megírása után nem egészen tíz hónappal, 1938. december 2-án Füst Milán feleségével együtt megkeresztelkedett a budapesti Szent István-bazilikában.[55] A keresztapa Bernáth Aurél volt. Erről az eseményről a *Napló* is hírt ad. A híradásból kiderül, hogy a kikeresztelkedés, amelyre Füst egyfajta ünnepélyességgel készül, érzelmi csalódással jár: „Zsakettet vettem, egy kis ünnepélyességre készültem el – s jaj de csúnya lett. Pedig egy kis meghatottság is volt bennem – végre az új testamentum egész fiatalkorom legfőbb könyve volt. Sokat sírtam rajta, fölötte. S a pap arca ma zsíros volt, hájas az egész ember, a színe piszkosan szürke, a tekintete mohó s a viselkedése álnokul alázkodó... s a többiek, akik mind ott voltak! Szegények!"[56]

Füst megkeresztelkedésének hátterében egészen más indokok húzódnak meg, mint Radnótiéban, aki ugyanebben az évben jut formálisan azonos döntésre. És nem csupán a háttere más Füst cselekedetének, de az élettörténeti beágyazódása is messzemenően különböző. Szilágyi Judit fent hivatkozott jegyzetében külső kényszert sejtet a „kikeresztelkedés" indokaként. Ilyen külső kényszer azonban nem állt fenn. Füst és felesége az ekkor érvényben lévő első zsidótörvény szerint áttérése ellenére is zsidónak számított. Az indok a feltárt folyamatban keresendő. A *Napló* az előbbi bejegyzés után így folytatódik: „Érdekes, hogy lehetséges: hogy vannak kis növénykék is a réten. Ezek mindenféle praktikával léteznek biztosan [...] – íme zsidók, így kellett ügyeskednetek a gettóban, kereskednetek, mert más szégyelt kereskedni s ahol maradt egy kis életlehetőség, oda gyorsan becsempésznetek magatokat. De most ezt is lehetetlenné tették a németek. Meg kell tehát szűnnetek, valószínűleg. So nép pusztult el világon, nemcsak ti. [...] De ma azt mondom, ilyen szenvedések árán kár megőrizni ezt a hibrid karaktert s a különállás által állandó célpontúl kinálkozni az emberi állatiasságnak."[57]

---

[53] Uo.
[54] Füst Milán: *Összegyűjtött levelek*. 332.
[55] Lásd Szilágyi Judit jegyzetét, in Füst Milán: *Összegyűjtött levelek*. 1021.
[56] TN II. 479.
[57] TN II. 479.

A naplóbejegyzés, amely a „raus mit uns" mentalitásának teljes eluralkodásáról árulkodik, retorikailag is végrehajtja azt, amiről beszél. Füst kívül helyezi önmagán a „zsidó"-t, a „zsidókat" ti-ként szólítja meg, mintegy meggyőzendő őket arról, hogy a „zsidó" megőrzése immár túl sok áldozatba kerül, ezért helyesebb beletörődni a pusztulásába, és kinek-kinek önmagában elősegítenie a folyamatot. A fáradt beletörődés logikája egyszerű: ha nem lennének „zsidók", nem lennének zsidótörvények sem, és nem történne meg mindaz, ami várhatóan meg fog.[58] Ez is egy üdvözlet a győzőnek.

Az eddig ismert dokumentumok alapján úgy tűnik, a megkeresztelkedésre utólag belső tagadás a válasz. Erre utalhat egy 1943-as naplóbejegyzés, amely Bergson esetében meglehetősen ironikusan és elutasítóan nyilatkozik a „kikeresztelkedésről",[59] és közben egyáltalán nem suhan át a szövegen Füst saját kikeresztelkedésének emléke, amelynek írónk a jelek nyilvános terében soha nem szánt jelentőséget. A későbbiekben semmilyen összefüggésben nem tett róla említést. A fáradt beletörődés azonban nem csupán megmarad benne ezekben az években, hanem ha lehet, még sötétebb színeket öltött. 1944. március 15-én, négy nappal a németek bevonulása előtt, kimerülve az előző évek nyomorúságától, és előre tudva, mi fog következni (Füst tudott a gázkamrákról!), *Naplójában* ezt írja: „Ma már én is azt mondom, hogy ki kellett irtani a zsidókat. Mert ezt a sorsot! Gázkamrákról hallok, Drezda mellettiekről, ahova elvitték őket meghalni egyetlen ember akaratából. És itt? A hazájukban megvetették és üldözték őket s most bejönnek ide a szövetséges barátai ennek az országnak s mint a legfőbb, kiirtandó ellenségnek esnek neki a zsidóknak. Egyik rémületből a másikba, egy még sokkal nagyobba. Mint az űzött vad, – mindenütt. Mindenki vadja, szabad prédája, bitangja s kíméleti ideje nincs. Minek ennek lenni. Oh csak már túl volnék *azon* a percen. De túlleszek, rövidesen, most már biztosan tudom."[60]

Ez a *Napló* egyik utolsó bejegyzése. A füzetek és a noteszek Budapest ostromakor hosszú időre eltűntek. Füst úgy tudta, megsemmisültek. És ezt akár szimbolikusnak is tekinthetjük. Minden véget ért, és minden folytatódott.

---

[58] Jelenleg lényegében semmi biztosat nem tudunk arról, hogy Füst és felesége miként élte át és túl a vészkorszakot. Füst a levelezésében két helyütt is azt állítja, hogy vitéz gárdonyi Hámory Dezső hadbiztosszázados mentette meg az életüket (Füst Milán: *Összegyűjtött levelek*. 452., 501.), de részleteket nem árul el. Ugyancsak a levelezésből tudjuk, hogy a nyilas időket a Vércse utca 27. szám alatt található házuk pincéjében vészelték át, míg a házat az ostrom idején találat nem érte, amikor átköltöztek a Helfer Erzsébet testvéréhez, Helfer Bélához, aki a Thököly út 8. szám alatt lakott.

[59] „Bergsonról ma azt hallottam, hogy halála előtt pár évvel nagy katólikus lett szivében, s át is akart térni, mikor hirtelen észbe kapott, hogy ez most nem volna szép, ebben a nagy nyomorában otthagyni a zsidóságot... (mit szólsz, mire rá nem jött!) – ezért hát mégse tért ki, de tovább is nagy katólikus maradt szivében s végűl is nagy lelki konvulzióiban úgy határozott, hogy őt kétféle pap temesse: egy zsidó és egy katólikus... Eddig a történet. Mármost hogy van ez? azt kérdezem, – filozófus is lehet ostoba? Aki egész életében az eszét tornáztatta? Úgy látszik, igen. Hogy esze az absztrakciók eszközévé válhatik s még arra is alkalmatlanná lesz, hogy két tetűről ítéletet mondjon. Szóval: ítéletképtelen szamárrá lehet a bölcs, akinek sem az ízlésében, (amely szintén az okosság eleme,) sem a jellemében megbízni nem lehet." TN II. 592.

[60] TN II. 598.

Veres András

A JÓZSEF ATTILA ÉS KOSZTOLÁNYI DEZSŐ KRITIKAI KIADÁSOK ÚJDONSÁGAIRÓL*

Elöljáróban röviden utalni szeretnék arra, hogy konferenciánk is abba a sorozatba tartozik, melyet a József Attila Társaság 2007 óta rendszeresen megszervez, s József Attila életművét egy-egy jelentős kortársának életművével veti egybe. Így került sor az Illyés Gyulával, Babits Mihállyal, majd Radnóti Miklóssal való szembesítésre.

Tulajdonképpen régóta érik már, hogy a József Attila szempontjából talán legfontosabb alkotóval, Kosztolányival is megtörténjen ez az összehasonlítás. Kosztolányi ugyanis nemcsak baráti viszonyt ápolt József Attilával, hanem – mint az a szakirodalomból már régóta ismeretes – *poétikai szempontból is rokoníthatók egymással,* s nem csupán a fiatalabb pályatárs tanult az idősebbtől, hanem az is tőle. Nemcsak a Kosztolányi verseiről írt kiváló recenziója bizonyítja, hogy József Attila mennyire megkülönböztetett figyelemmel és elragadtatással közeledett kortársa művészetéhez, hanem az is, ahogy hírhedt Babits-pamfletjében éppen Kosztolányit választotta egyik pozitív ellenpéldájának, vagy hogy az *Esti Kornél*t – Babitscsal és a kortársak általános vélekedésével szemben – „nagyon fontos műnek" tartotta, amelynek kiemelt „funkciója" van.

Másrészt nem leplezhetem el meghatottságomat, hogy erre a konferenciára éppen itt, Szabadkán, Kosztolányi szülővárosában kerül sor. Nemcsak József Attila tett meg szociokulturális értelemben elképesztően nagy utat, melynek során jelentős alkotóvá ért, hanem Kosztolányi is. A *Nyugat* első nemzedékéből elsősorban az ő esetében szokás emlegetni a család *polgári* miliőjét, holott ha például elolvassuk édesanyjának, de akár apjának hozzá írt leveleit és szembesülünk ezek helyesírási hibáival, beszűkült szemléletével, megsejthetünk valamit annak az *önmagát teremtő* roppant erőfeszítésnek méreteiről, amely nélkül Kosztolányi – és a *Nyugat* szinte valamennyi alkotója – nem válhatott volna azzá, amivé lett. A költői pálya is, de még inkább a modern szellemiség elsajátítása és képviselete nem ke-

---

* A 2011. augusztus 16–18-án Szabadkán megrendezett, *„Testvérünk voltál és lettél apánk" – József Attila és Kosztolányi Dezső* című konferencia nyitóelőadásának szövege. Az itt következő tanulmányok is ezen a konferencián hangzottak el.

vés lélektani megpróbáltatással járt, kezdve ott, hogy el kellett szakadniuk családjuk, szűkebb társadalmi környezetük kulturális szokásrendjétől. Az érmindszenti kúriától elindulva bizonyára nagyobb távolságot kellett megtenni és leküzdeni, mint az irodalmi nevében Sárszeggé lefokozott, de mégiscsak gimnáziummal büszkélkedő és kulturális eseményekben bővelkedő város szülötteként. Unokafivérének, a később Csáth Gézaként nevet szerzett írónak gyermekkori naplóiból érzékletes képet kapunk kettejük eszmélkedésének korai fázisairól, arról, hogy milyen közel álltak egymáshoz. Későbbi pályájuk különbözősége viszont arról győzhet meg, hogy még ebben a sietős, mohón tájékozódó, rendkívüli lehetőségeket kínáló korban is milyen sok múlt az *egyéniségen*. Csáth Géza jóval hamarabb ért jelentős prózaíróvá, mint Kosztolányi, de betegsége és korai halála miatt idő előtt zárult le életműve, akkor, amikor unokatestvére munkássága még csak felívelése elején tartott, hogy azután a magyar szépprózа történetében páratlan magaslatra emelkedjék.

*

Harmadikként azt kell előre bocsátanom – és ez már előadásom tulajdonképpeni tárgyához tartozik –, hogy a most készülő Kosztolányi Dezső és József Attila kritikai kiadásoktól nemcsak az várható, illetve remélhető, hogy jelentős mértékben bővítik és árnyalják ismereteinket a két alkotó sajátos műhelygondjairól, hanem az is, hogy *a magyar irodalom* eddig nem ismert, mélyebb összefüggéseire világítanak rá, részben túllépve az alkotásfolyamat dimenzióján, bevonva a vizsgálódásba a *recepciótörténet* tanulságait is.

A Szegedy-Maszák Mihály és általam indított Kosztolányi-életműkiadás első kötetei már megjelentek, és az első kritikák alapján már levonható néhány fontos tanulság. A József Attila értekező prózája második részének értelmezéseit végző, Tverdota György vezetésével folyó csapatmunka ugyan még nem zárult le, de már az eddig tapasztaltak is kellő muníciót szolgáltatnak egy-két általánosabb érvényű következtetéshez.

Nem hagyhatom említés nélkül, hogy a kritikai kiadás műfaja napjainkban nem tartozik a szakma által kedvelt területek közé. Ahogy a művelését megalapozó diszciplínát, a textológiát is, a 19. századi *pozitivista* szellem szülte, ezért a többi hagyományos tudományos műfajhoz, így az életrajzhoz és a pályaképhez hasonlóan a kritikai kiadásra is a gyanú árnyéka esett a 20. század derekán-végén, a szubjektivista hermeneutika alapján álló irodalomértelmező irányzatok uralma idején. A pozitivista fölfogás előfeltevéseinek jó része fölött persze valóban eljárt az idő, s a leírás értékmentessége éppúgy illúziónak bizonyult, mint az alkotói intenció azonosíthatóságának vagy a szövegjelentés egyértelműségének hite. De az értékelfogultság tisztázható és ellenőrizhető, az alkotói intenció legalább részben dokumentálható, a műszöveg pedig a különféle változatok együttes közlése révén nem szenved önkényes korlátozást. Minthogy az említett klasszikus műfajok által kapott információk nélkülözhetetlenek, nyilvánvaló, hogy a megoldás útja nem kitagadásuk, hanem *módszertani megújításuk*. Nem beszélve arról, hogy a hiteles

szövegek megállapításába ma – a számítógép és az internetes közlés korában – nem szólnak bele olyan technikai kényszerűségek, amelyek korábban terjedelmi korlátot állítottak a szövegközlés elé.

Az új keletű előítéletességet jól példázta az a kolléga, aki a Kosztolányi-sorozat első két kötetének megjelenése után azt nyilatkozta, hogy az anyagi forrásokat inkább a művek eredeti értelmezésének növelésére kellene fordítani, mint a kétségtelenül fontos, de mégiscsak másodközlésnek számító szövegkritikai kiadásra. Már ez a fajta szembeállítás sem mondható magától értetődőnek, hiszen a kritikai kiadás szövegközlése eleve *szoros olvasást*, azaz igen alapos értelmezést igényel, amely sokszor *eredeti felismerésekhez is vezet*. Én például az *Édes Anna* sajtó alá rendezése során találtam rá a mű olyan (a korábbi recepció előtt észrevétlen maradt) szöveghelyeire, mint a Kosztolányi játékos-csúfondáros kedvét érvényesítő ötletekre – így arra, hogy Jancsi úrfi alkalmi farsangi partnerének éppen az Ilona nevet (saját feleségének nevét) adományozta, vagy hogy Patikárius János kétes hírű bécsi lakhelyének címeként a valóságos bécsi hercegérseki palotáét adta meg –, illetve a *politikai egyensúlyozásra* kényesen ügyelő írói szándékot jelző fordulatokra – hogy miközben az elbeszélő rokonszenvvel kommentálja a Horthy-féle nemzeti hadsereg 1919. végi budapesti bevonulását, alig rejtett fricskát kap maga Horthy Miklós is, méghozzá a könnyelmű, felelőtlen Jancsi úrfi bemutatásakor: „Jancsi fehér volt, tetőtől-talpig fehér, mint egy ellentengernagy."

Igaz, a figyelmes, szoros olvasás hasonló felismerésekre vezethet akkor is, ha nem kritikai kiadás az indítéka. De *a szövegkritikai munkának megvannak a maga előnyei* – például korrigálni tudja a makacsul rögzült sajtóhibákat, és ez is módosíthatja az értelmezést. Az *Édes Anna* harmadik fejezetében – ahol Vizy Kornél a krisztinavárosi ellenforradalmi eseményekről beszél – már a *Nyugatban* megjelent szövegben (tévesen) a „forradalom" szó szerepelt, amit megismételt szinte valamennyi könyvkiadás. A kéziratban viszont az „ellen-forradalom" szó található, de úgy, hogy az összetétel első fele, az „ellen" utólag lett beszúrva a „forradalom" elé. Tehát Kosztolányi utólag javította tévedését, s a helyes változat bizonyítható a kézirat alapján. Más kérdés, hogy az író bizonyára későn vette észre figyelmetlenségét, vagy a szedő hagyta valamiért figyelmen kívül a szerzői javítást, amit viszont Kosztolányi újfent elnézett. Talán nem kell különösebben hangsúlyoznom, hogy korántsem mindegy: forradalomról van-e szó vagy ellenforradalomról – legalábbis akkoriban még igencsak megkülönböztették a kettőt.

Természetesen még számos további előnnyel járhat a szövegkritikai munka. Például az *Esti Kornél* kritikai kiadása arra adott lehetőséget a szöveget sajtó alá rendező Tóth-Czifra Júliának, hogy – az egyes fejezetek valamennyi novellaváltozatát összehasonlítva – tisztázza az egymást követő szövegvariánsok sorrendjét, „leszármazásának" történetét, és azt, hogy a kötetté szerkesztés során milyen jelentős változtatásokat eszközölt Kosztolányi. Például a *Vörös Ökör*, a későbbi *Második fejezet* csak a kötetben vált Esti-történetté: az utolsó mondatban a főszereplő itt nevezi először Esti Kornélnak magát – a novella valamennyi korábbi publikációjában még Kosztolányi Dezsőként mutatkozik be. A fejezetek összerendezésekor nem egy motívum került máshová: az *Esti és Ellinger* című novellában még a cím-

szereplő Ellinger jellegzetes vonása az indokolatlan, idétlen nevetgélés, a kötetben viszont elhagyta ezt, és átruházta az idegorvos Zwetschkére (a név szó szerinti jelentése: szilva), a mindent átalvó német elnök úrról szóló történet, a 12. fejezet egyik fontos mellékalakjára.

Nem árt felhívni rá a figyelmet, hogy a szövegkritikai vizsgálat kompetenciája távolról sem korlátozódik a tárgyi szintre, kiterjed olyan *metaszintű* kérdésekre is, mint az író esztétikai vagy poétikai fölfogása. Például a Végh Dániel által sajtó alá rendezett, Kosztolányi spanyol műfordításait tartalmazó kötet – mivel hosszmetszetet ad a költő versfordítói tevékenységéről – jól érzékelteti Kosztolányinak az idegen nyelvű irodalmak iránti, első pillantásra felületesnek tetsző, de valójában kiváló érzékről tanúskodó érdeklődését, valamint műfordítói poétikáját, amely maga is módosult az idők folyamán.

*

Hasonlóképp fontos József Attila szellemi érésének és későbbi változásainak megértése szempontjából az olyan kiemelt jelentőségű kérdések tisztázása, mint *a marxizmushoz, a freudizmushoz, illetve a freudomarxizmushoz való viszonya.* Ismeretes, hogy az 1960-as, 1970-es években még általános vélekedés volt: József Attila töredékben maradt költészetbölcseleti tanulmánya (melynek korábban ismert részét Szabolcsi Miklós *Esztétikai töredékek* címmel publikálta) érett műnek tekinthető, a költő pályájának kései szakaszából való, és figyelemreméltó kísérlet egy önálló, koherens marxista esztétikai álláspont kialakítására. Tverdota György 1985-ös cikkében megcáfolta e feltételezést, meggyőző érveket hozott fel amellett, hogy ifjúkori próbálkozásról van szó, és nyoma sincs benne marxista hatásnak. Tverdota ekkor még elsősorban a levelezésre hivatkozott. A *Tanulmányok és cikkek* 1995-ben megjelent első részének kritikai kiadásában, a kommentár-kötetben a levelek mellett már József Attila egyéb tanulmányai is fontos szerepet kaptak a keletkezéstörténet és a költő elméleti pozíciójának rekonstruálásában (nem beszélve arról, hogy a töredékekből álló szöveg terjedelme is jelentősen bővült, és itt kapta meg azt az összefoglaló címét, amelyet József Attila eredetileg szánt neki: *Az ihlet és nemzet*et).

A kritikai kiadás most készülő második részének kommentárjai hasonlóképpen fogják kidolgozni és megerősíteni az elmúlt másfél évtized felismeréseit. Így például azt, hogy az 1931-es *Irodalom és szocializmus* többet köszönhet Pauler Ákos pánlogikus felfogásának, mint a költő marxista tájékozódásának. Vagy azt, hogy – egy rövid átmeneti periódus után, amikor már eltávolodott a pauleri fölfogástól és még nem érte el őt a pszichoanalitikus hatás – az 1932-es írásaiban már összhangba kívánta hozni Marx és Freud tanait, és ebben bizonyíthatóan orientálta őt a freudomarxista irányzat is. Számos korábbi vitára tehet pontot, hogy világosan *meg kell különböztetni a költő politikai és filozófiai nézeteinek alakulástörténetét.* József Attila politikai pozíciója ugyanis folyamatosan változott: előbb kommunista volt, aztán szociáldemokrata, végül bármifajta mozgalmi kötöttség nélküli, „szabad" szocialista. De ez *nem* azonos marxizmusának átalakulásával. Bár már a húszas évek derekán ismerkedni próbált Marx nézeteivel, csak a kommunista párt tagja-

ként fogott bele tüzetesebb tanulmányozásába, és már régen nem volt párttag, amikor marxizmusa elmélyült. Nemcsak a Freuddal való egybevetés fontos jellegzetessége József Attila marxista tájékozódásának, hanem Marx és Engels ifjúkori műveinek preferálása is.

Legjelentősebb kései tanulmánya, az 1930-as évek értekező prózájának főműve, a *Hegel – Marx – Freud,* amely ugyanúgy töredékben maradt, mint korai költészetbölcseleti írása, nemcsak Freud felől bírálja Marxot, hanem Freudot is Marx felől, miközben minden korábbinál nagyobb megértést mutat mindkettejük iránt, sőt Marx szellemi elődei, Hegel és Feuerbach iránt is. A *Hegel – Marx – Freud* nem publikált szövegváltozatainak marxizmuskritikája pedig – minden radikalizmusa mellett – sem jelenti az elmélet *teljes* elutasítását. József Attila Marx-interpretációja folyamatosan változott ugyan, de annak fogalmi-gondolati kereteiből élete végéig nem tudott (és föltehetően nem is akart) kilépni. Mindezt a készülő kritikai kiadás reményeink szerint meggyőzően fogja bemutatni és bizonyítani.

*

Említettem korábban, hogy a kritikai kiadás műfajában alapvető módszertani megújulásra van szükség. Ez nem mindenki számára magától értetődő. Például az *Édes Anna* szigorú kritikát kapott azért, hogy nem korlátozza a kiadás- és recepciótörténetet Kosztolányi életére, és egyenesen „álinformáció"-nak minősült az, hogy közzétettük a szerző gyorsírással írt, eddig ismeretlen forgatókönyvét is, melynek alapján akarta elkészíteni a regény színpadi változatát. A bíráló legfőbb érve az volt, hogy a kifogásolt részek „nem tartoznak hozzá magához a műhöz", amely a kritikai kiadás kizárólagos tárgya kell, hogy legyen. Nyilvánvaló, hogy a műnek kell a középpontban állnia, de az már korántsem magától értetődő, hogy *a művön mit kell érteni.* A 20. századi irodalomértelmező irányzatoknak – a formalistáktól a strukturalistákon és posztstrukturalistákon át a recepcióesztétikai iskoláig – egyik legfontosabb felismerése, hogy a művek jelentése nem statikus, hanem dinamikus alakzat, már csak azért is, mert a mű csak olvasatai révén létezik, az olvasatok egymásutánja pedig lezárhatatlan folyamat. Tulajdonképpen már a klasszikus pozitivista felfogás is tisztában volt azzal, hogy *a textus nem értelmezhető kontextus nélkül,* hiszen például a keletkezéstörténet földerítése szükségképpen hozza magával a közvetlenül adott szövegen túli tényezők figyelembevételét. Véleményem szerint a kritikai kiadásnak lehetőleg minden olyan adatot tartalmaznia kell, amely segíthet a mű megismerésében és megértésében. Szigorú bírálónk szeme előtt alighanem az *editio minor* valamifajta redukált eszménye lebegett, aminek alapján egyébként a Kosztolányi életében megjelent kritikák jelentőségét is kétségbe vonhatta volna, mivel ezek nem gyakoroltak érdemleges hatást az *Édes Anna* szövegének alakulására. Talán mondanom sem kell, hogy jómagam az *editio major* híve és szorgalmazója vagyok.

A mű folyamatosan változó jelentésébe szerintem beletartozik a mű hatástörténete is. Például az *Édes Anna* első fejezete szerepelteti Kun Bélát, s ettől nem választható el hermetikusan az a későbbi fejlemény, hogy e miatt nem jelenhetett

meg húsz éven át a könyv, ennek indítékai pedig nemcsak a regény kiadása szempontjából voltak életbevágóak, hanem a mű értelmezését is befolyásolták. Mint ahogy a recepciótörténet alakulását is legalább részben a mű sajátosságai jelölik ki. Számomra igen érdekes volt, hogy az *Édes Anna* és az *Esti Kornél* befogadása mennyire másképp alakult, s talán nem könnyelmű általánosítás azt feltételezni, hogy minden egyes műnek megvan a maga önálló (rá jellemző), karakterisztikus recepciótörténete.

Korántsem tekinthető véletlennek, hogy az *Esti Kornél*t a kortársak túlnyomó része értetlenül fogadta, szemben az *Édes Annáv*al. A címszereplő hasonmás volta és még inkább a kötet műfaji talányossága miatt igencsak zavarban volt a kortárs kritika; és nyilván az is közrejátszott az általános elbizonytalanodásban, hogy nálunk a novella műfajának nem alakult ki olyan értelmezői hagyománya, mint a verseskötetnek vagy a regénynek. Közismert Babits Mihály lekezelő értetlensége, de még az *Édes Annáról* kiváló recenziót író, Kosztolányi baráti köréhez tartozó Kárpáti Aurél sem tudott mit kezdeni az *Esti Kornél*lal. A kötet 1933-as megjelenése idején egyedül Németh Andor ismerte fel, hogy a magyar szépprózа radikális megújításának kísérletéről van szó, s vélekedése csak az 1990-es években vált általános meggyőződéssé. Nem érhetjük be azzal, hogy a kortársi vakságról kinyilvánítjuk: semmi köze a műhöz vagy akár a művet létrehozó intencióhoz, mivel magának a szerzőnek irodalmi és egyéb ismeretei is azon a horizonton belül helyezkednek el, ahol a kortársaié, azaz a mű eleve számol az éppen érvényes hagyományokkal és domináló véleménycsoportokkal.

Más kérdés, hogy a mindenkori jelen átírja a mű jelentését és irodalmi rangsorát is. De ez sem független attól, hogy mennyire tudja a maga igényeit viszontlátni a művekben. Így eshetett meg, hogy volt idő, amikor a szociális katasztrófát megjelenítő *Édes Annát* tekintették a Kosztolányi-szépprózа legjelentősebb darabjának, míg az *Esti Kornél*t súlytalannak, sőt nihilistának kiáltották ki. Az 1980-as években viszont fordult a kocka, és az utóbbi mű posztmodern értékeit méltányoló közvélekedés sodra annyira erőssé vált, hogy például a konzervatív szellemű Király István sokkal több találó észrevételt tett az *Esti Kornél*ról, mint az ideológiailag számára rokonszenvesebb *Édes Annáról*. Sőt általánosabb érvénnyel is fogalmazhatunk az utolsó két évtized kritikai teljesítménye alapján: immár jóval nagyobb érzékenység mutatkozik az 1933-as novelláskötet, mint az 1926-os regény iránt.

A módszertani megújulásnak hasonlóképp fontos és látványos terepe a szöveggondozás. A textológia hagyományos elvei is folyamatos átalakulásban vannak, de a technikai lehetőségek is (mint arra már utaltam) sokkal nagyobbak, mint korábban. Példaképpen az *Édes Anna* kritikai kiadására hivatkoznék, amely a *genetikus textológia* egyik változatát kidolgozva, Magyarországon úttörő módszerrel tette közzé a kéziratot. A szövegközlés szokatlan formában történik: a kötet párhuzamosan közli a fennmaradt kézirat betűhív átiratát és az 1926-os első könyvkiadás ugyancsak betűhív szövegét (feltüntetve a *Nyugat*ban megjelent változat eltéréseit is). Az olvasó így betekintést nyer Kosztolányi alkotói műhelyébe. Természetesen sokféle eljárás lehet célravezető. Már maguk a kéziratok is eltérnek egymástól, és

különböző lehetőségeket engednek meg a sajtó alá rendezés számára – például más a helyzet az *Aranysárkány* többszörös, mint a Nero-regény egyszeri, de teljes vagy az *Édes Anna* csonka (kétharmadban fennmaradt) kézirata esetében. Nyilván másképp kellett eljárni az *Esti Kornél* szövegét gondozó munkatársainknak, minthogy egyetlen fejezet kéziratával rendelkezünk, a fejezetek novellaváltozatait viszont Kosztolányi sokszor publikálta, és ezek eltérései olykor számottevőek. Nem beszélve arról, hogy a *különböző irodalmi műfajok* szükségképpen más és más apparátust igényelnek. A halálosan beteg Kosztolányi „beszélgetőlapjainak" Arany Zsuzsa által sajtó alá rendezett kritikai kiadása már felépítésében is nyilvánvaló módon eltér a megjelent műfordításkötettől vagy az említett szépprózai kötetektől.

Befejezésül szeretnék visszakanyarodni ahhoz a felvetésemhez, hogy a kritikai kiadás feladata és jelentősége nem merül ki a hiteles szöveg mentésében és a keletkezéstörténeti búvárkodásban, hanem a közvetlen tárgyán túlmutató, szélesebb horizontra nyit kilátást. Az *Édes Anna* és az *Esti Kornél* recepciótörténetével kapcsolatos példáim (reményeim szerint) azt is érzékeltetni próbálták, hogy egy-egy mű miként válhat az irodalmi ízlés változásainak, az irodalmi tudat folyamatos átalakulásának reprezentatív mintájává. Talán nem túlzás azt állítani, hogy az irodalomértelmezés mezőnyében kevés műfaj akad, amelyben ennyire tisztán mutatkozik meg múlt és jelen horizontjának egymásba érése.

Takács László

A REGÉNYSZERKEZET ÜZENETE

– Kosztolányi Dezső: *Nero, a véres költő* –

Kosztolányi Dezső első regényét, amely először még *A véres költő* címmel jelent meg, 1921 kora tavaszán, március–áprilisban kezdte írni. Az író özvegye szerint „Nehezen írja az első fejezeteket, többször újrakezdi, de aztán egyre jobban belemelegszik, és négy hónap alatt készen van vele."[1] Kosztolányiné még azt is hozzáteszi, hogy „...alig olvas kortörténeti munkákat, és azokat is többnyire már csak utólag, amikor elkészült a regény, és nyomdába adta".[2] Noha maga az író is tett ilyen értelmű kijelentést,[3] állítását sem a fönnmaradt levelezés, sem maga a regény nem támasztja alá, a műhöz kapcsolódó, a Magyar Tudományos Akadémia Kézirattárában Ms 4616-os jelzeten őrzött kézirat és kéziratos jegyzetek pedig egyenesen cáfolják Kosztolányi és felesége állításait.

Amikor a család 1969-ben az Akadémia Kézirattárának átadta a megmaradt kéziratos hagyatékot, a regénynek a háborús pusztulást is egész jó állapotban átvészelt kézirata mellett a gyűjteménybe kerültek a hozzá készített jegyzetek is. Bár maga a kézirat is rendkívül tanulságos, és a tanulmányozása sokban segíthet a regény értelmezésében, a mű keletkezésével kapcsolatos tévhitek eloszlatásában a kusza jegyzetlapoknak jut a legfontosabb szerep. Ezeken a lapokon ugyanis részletes feljegyzéseket találunk a Nero kori történelmi eseményekről, személyekről, s még a római tűzvésznek a rövid összefoglalását is fellelhetjük, amely azért különösen érdekes, mert ezt a katasztrófát Kosztolányi kihagyja a regényből, csupán a XXIX., *Forradalom* című fejezetben utalnak rá az összeesküvők. Az író tehát rendkívül alapos előtanulmányokat végzett, s ha valamiben esetleg bizonytalan volt, szakemberhez fordult segítségért. Régről ismerte a klasszika-filológus Révay Józsefet, aki készségesen sietett a segítségére, s akinek – levelezésük tanulsága sze-

---

[1] Kosztolányi Dezsőné: *Kosztolányi Dezső, életrajzi regény.* Holnap, Budapest, 1990. 202.

[2] Uo.

[3] Kosztolányi Dezső: *Önmagamról.* Nyugat 1933. 26. évf., 1. sz. 5.: „Nero császárról regényt írtam, anélkül, hogy tudtam volna, melyik korban élt, csak aztán rágtam át magam Tacitus-on, Suetonius-on, Friedländer-en, hogy eltüntessem tudatlanságom. Így szereztem történelmi »műveltség«-em."

rint – végső simításra elküldte a mű kéziratát is. Kosztolányi tehát csak később igyekezett bagatellizálni azt a körültekintő fölkészülést, amellyel regényét írta, amit talán azért tett, hogy teljesítménye még nagyobb elismerést váltson ki az olvasókból.

A fennmaradt jegyzetlapok azonban nemcsak a körültekintő fölkészülésről és komoly előtanulmányokról árulkodnak, hanem arról is, milyen formában képzelte el Kosztolányi eredetileg a regényt. A kéziratos anyagban található ugyanis egy csonka, kis füzet, amely a regény fejezetvázlatainak töredékét tartalmazza. Egyfelől minden lapon szerepel egy római fejezetszám, alatta a fejezetcím, másfelől némely esetben még néhány jellemző, kiemelésre érdemes vonást, motívumot is följegyzett az író a papírlapra. Ezek alapján Kosztolányi eredeti terve szerint a regény XVIII. fejezetének címe a *Hallgató város* lett volna. Sorban utána pedig így következtek volna a fejezetek: XIX. *Boldog,* XX. *Visszaguruló karika,* XXI. *Római Citerások Egylete,* XXII. *A legjobb anya,* XXIII. *Politika lecke.* Ezen a ponton a kis füzet megszakad, így nem tudjuk, hogy eredetileg hány fejezetet is tervezett Kosztolányi, s azt sem, hogy ezeknek a fejezeteknek mi lett volna a címük. Ha azonban a fejezetvázlatokat összehasonlítjuk a regény végleges formájával, bizonyos következtetéseket mégis megkockáztathatunk azzal kapcsolatban, mi is lehetett Kosztolányi eredeti koncepciója, s mennyire következetesen ragaszkodott elképzeléséhez.

Ha összehasonlítjuk a végleges fejezetbeosztást és a címeket, azt tapasztaljuk, hogy bár Kosztolányi alapvetően tartotta magát eredeti tervéhez, a vázlatot nem kezelte mereven, s koncepcióján, ha úgy érezte, hogy szükséges, minden további nélkül módosított. Mivel a *Hallgató város* című fejezetből lett végül a XVII. *Hallgatás napja* fejezet, amely a végső változatban a regény mértani közepén áll (előtte és utána is tizenhat fejezet található, így jön ki a harminchármas szám), látható, hogy a mű első feléből kimaradt (vagy egy másik fejezetbe olvadt) valamelyik eredetileg önállónak tervezett fejezet. A kézirat azonban arra is választ ad, hogy Kosztolányi eredetileg vagy két fejezetben tervezte megírni *Az orvosok a betegágynál* részt, vagy ide még be kívánt iktatni egy másik fejezetet, mert az utána következő XIII. *Gyilkosság* című fejezet eredetileg a tizennegyedik volt, a XI. *A testvérek* fejezetnél pedig nincs átszámozásra utaló jel. A XIII. fejezet után – egészen a XVII. fejezetig – egyébként nincs változás a fejezetszámozásban, csak a fejezetcímekben. A kézirat alapján tudható például, hogy a végül *Felejteni* címet kapott XV. fejezetnek eredetileg *Nők* volt a címe, amelyet később Kosztolányi az *Utána* címre változtatott. Utóbb ezt is javította, de feltehetően már csak a gépiratban vagy a nyomdai levonaton. Ugyanígy változott meg a XVI. fejezet címe is *Találkáról Poppea Sabinára.*

Az eredetileg eltervezetthez képest még nagyobb változáson ment át a regény második fele. Miután a XVIII. fejezetből XVII. lett, a XIX., *Boldog* munkacímű fejezet elé két másik fejezet került: a XVIII. *Taps* és a XIX. *Az isteni színész* című fejezetek. Noha Kosztolányi a *Boldog* címet a kéziratban egy darabig még fenntartotta, végül megváltoztatta, s így a XX-é végül *Diadal* lett. Az ezután tervezett *Visszaguruló karika* és *Római Citerások Egylete* fejezetek közé aztán beszúrta a XXII. *Nők között* címűt, ami alighanem azzal van összefüggésben, hogy egy hasonló

címet már korábban törölt, a XXIII. és a XXV. fejezet közé pedig beiktatta a *Vihar* címűt, aminek következtében az eredetileg XXIII.-nak tervezett *Politikai lecke* a XXVI. fejezet lett. A kéziratból viszont kiderül, hogy a XXIV. fejezetnek *A legjobb anya* volt a címe, amelyet Kosztolányi később áthúzott és *Vihar*ra javított. Mindez pedig azt is jelenti, hogy a kettő eredetileg egy fejezet volt, amelyet később bővített ki úgy az író, hogy már jobbnak látta kettéválasztani.

A változtatások azonban nem hagyták érintetlenül a regény későbbi fejezeteit sem. A XXVII. *A versenykocsis* címűnek először *Teher* volt a címe, és később még beiktatta a XXVIII. *A másik* című fejezetet is, amelynek a kéziratban *Tovább* volt a címe. Az ezután következő fejezetekkel kapcsolatban átszámozásra utaló jeleket már nem találunk, csak azt, hogy Kosztolányi két esetben is változtatott a címen. A *Phaon kertjében* címet ugyanis a revízió egyik fázisában *Az utolsó állomás*ra változtatta, majd visszajavította az első megfogalmazásra, s az utolsó fejezetnek sem *Sirató* volt az eredeti címe, hanem *Dada*.

Mindezek után föltehetjük a kérdést: hány fejezetre is tervezte Kosztolányi a regényét. Ha abból indulunk ki, hogy a kézirat második felében nem találunk arra utaló jelet, hogy Kosztolányi átszámozta volna a fejezeteket, föltételezhető, hogy a XXIII.-nak szánt *Politikai lecke* után még hét fejezet következett. Mindez azonban nem puszta spekuláció, hanem a kézirat utalásai és a regény vizsgálata alapján egyértelműen igazolható írói koncepció.

A regény nyolcadik fejezetének címe: *Irodalmi iskola*, amelyben arról olvasunk, mire oktatta Seneca Nerót, s ő hogyan valósította meg azt. Ezzel szemben a *Politikai lecke* című fejezetben Seneca azt mutatja meg, hogyan kell értelmezni Agrippina meggyilkolását politikai tettként, fölmentést adva ezzel az anyagyilkosság szörnyű bűnére. A kéziratban található utilize pedig egyértelművé teszi, hogy a két fejezetet egymás „pendant"-jának szánta, ahogyan azt az egyik lap verzójára írt megjegyzése mutatja. A szimmetrikus vagy tükörkompozíció azonban nemcsak ebben az esetben figyelhető meg, hanem különösen markánsan van jelen a regény közepén, illetve az első és utolsó fejezetekben.

A mértani középpontban álló *A hallgatás napja* című fejezetet közvetlenül megelőző két-két fejezet egészen finoman rímel egymásra. A XV. *Egy nő a nézőtéren* ugyanúgy színházban játszódik, mint a XIX. *Az isteni színész*, csak közben Nero a nézőtérről a színpadra kerül, s a XVI. és XVIII. fejezeteknek pedig Poppaea Sabina az egyértelmű főszereplője, aki előbb a császárt, majd Senecát csavarja az ujja köré.

Ennél is egyértelműbb a szigorú szerkesztés a regény elején és végén. A IV. fejezetben jelenik meg Nero nevelőjeként Seneca, és teszi föl a kérdést neki Nero, hogy miért hal meg az ember. A regény végétől számított negyedik fejezetben, vagyis a XXX.-ban viszont véget ér a filozófus-nevelő élete. A III. fejezetben ragadják meg és viszik be a katonák közé a „fiatal császárt", a XXXI. fejezetben pedig megragadják és kiviszik Nerót a palotából, ahol egyetlen ostoba katonával, Ancusszal tud csak társalogni. A II. fejezetben hal meg Claudius császár, s a XXXII.-ben lesz öngyilkos Nero. Haláluk előtt mindketten – s ez is összeköti őket – vizet kérnek: Claudiusnak Agrippina hoz tökhéjban hűsítőt, Nero pedig – ahogy a történeti forrásokban is – egy pocsolya vizével enyhíti szomját.

A motívumok közötti párhuzam azonban az első és az utolsó fejezetek közt erősödik föl a legjobban. Az utolsó fejezetben éppúgy „rekkenő meleg" van, mint az elsőben, pedig tudjuk (és Kosztolányi is tudta), hogy Nero nem júniusban, cseresznyeérés idején, hanem októberben vette át a hatalmat. A központi szerep az I. fejezetben éppúgy egy öreg rabszolgáé, mint az utolsóban, s éppúgy megjelenik egy pénzérme, egy római *as*, mint az utolsóban egy görög, a rozsdás *obolos*, amelyet Nero dajkája kotor elő. De meghatározó szerep jut az álomnak is. „Csak egy *álmos* hangot lehetett hallani" – kezdődik a regény, de kiderül, hogy szinte senki sincs ébren a városban, mert „ami zaj kelt, keréknyikorgás, vagy messziről egy eb rekedt ugatása, beleveszett a csöndbe és még álmosabbá tette a koradélutánt". Ezt a nagy álmosságot csak az törte meg, hogy „Majd egy fiú meg egy leány tűnt föl, ki ezt a rekkenő órát választotta, hogy találkozót adjon. Megragadták egymás kezét és szerelmesen ölelkezve szaladtak a fényben. Még elhagyottabb utcákba, *hol senki sincs ébren*". S ahogy az ismeretlenből föltűnik egy katona, s ahogy eltűnnek az ismeretlenben a fiú és a lány, úgy bukkan elő valahonnan a dajka, hogy ölébe vegye és elringassa a halott Nerót:

„Ecloge könnyezett. Nero fejét pedig forgatta ölében és símogatta, mint kisdednek, aki kissé megütötte magát.

– Nero, – mondta – Nerócska, a dada beszél hozzád. Ni, milyen halvány és szomorú. Alszik. Pedig nem szeretett aludni soha…"

S a két fejezet utolsó mondatai – Róma és az Alvilág folyója révén – már egészen különleges dimenzióba juttatják a kezdet és a vég közötti kapcsolatot: „Ezen a nyáron a Tiberis leapadt. Meredek partok közt látszott a kavicsos meder, gyors, agyagos vizével, mely lázasan ide–oda hánykolódott. A forróság egyre fokozódott. Köd lebegett a halmokon, a levegőt egyetlen szellőcske se frissítette. Némely kis köz szennyével és piszkával úgy bűzlött, mint az oroszlán-odu."

A forró lázban ide-oda hánykolódó Tiberis képével áll szemben az Acheron meg nem nevezett folyama: „A pénzt bedugta a halott szájába, a nyelve alá, hogy Charon, az alvilági hajós átvigye *őt azon a vizen*, mely felejtést ad mindenre, *lemossa a lázat és görcsöt*, mely itt fönn gyötör bennünket és aztán egyenlővé tesz mindnyájunkat." Így nyer szimbolikus értelmet a regény kezdő helyszíne is, a *Forum Cupidinis*, s a jelenet, amelyben egy lány és egy fiú találkát adnak egymásnak.

Hogy a kezdet és a vég összeér, azt nemcsak a regény nyilvánvalóan szigorú szimmetrikus szerkezete vagy tükörszerkezete mutatja, hanem az elbeszélő is azzal, amit Eclogéról mond: „…levette a leplet és a halottra világított. Nem ijedt meg, mert nő volt és nem csodálkozott. A dada, *az első és utolsó dolgok intézője, ki szoptat és temet s bölcsőnél s koporsónál egyaránt otthonos*, feltűrte tunikája ujját és munkához készülődött…" Olyan természetességgel hangzik ez el, hogy hajlamosak vagyunk elhinni, pedig korántsem természetes, hogy a dajka temeti el a gyermeket. De a kör csak így tud bezárulni: így lesz újra gyermek a császár, így dúdolhat a dada egyszerre bölcső- és siratódalt.

Kosztolányi tehát, mint láttuk, szigorúan szimmetrikus motivikus struktúrában gondolkozott, ami már a regény vázlatakor készen állt, s amelyen csak néhány, nyilvánvalóan dramaturgiailag indokolt esetben változtatott, úgy, hogy az általa

kigondolt szerkezet ne sérüljön. Ha ez így van, akkor Kosztolányi a regényt eredetileg nyilvánvalóan harminc fejezetre tervezte, amelynek középpontját a XV. és XVI. fejezet alkotta volna, ami egyértelműen Poppaea Sabinára irányította volna a figyelmet. Alkotás közben aztán a középső fejezeteket érintve módosult ez a koncepció, ami kiemelt helyet juttatott a februárban játszódó *A hallgatás napja* fejezetnek, s megnövesztette Britannicus alakját.

Kosztolányit azonban leginkább az érdekelte, hogy a regényt – szó szerint – „lekerekítse". Ez volt koncepciójának alfája és ómegája. S hogy ez milyen kapcsolatban lehet Nietzschének az *örök visszatérésről* alkotott gondolatával, már egy másik előadás tárgya.

Gintli Tibor

TRIVULZIO ÉS ESTI KORNÉL

Az *Esti Kornél* recepciója az utóbbi évtizedekben elsősorban a mű újszerűségét hangsúlyozta mind a Kosztolányi-próza, mind az egykorú magyar epika vonatkozásában. Bár távol áll tőlem a szándék, hogy kétségbe vonjam e sajátszerű alkotás poétikai teljesítményének innovatív voltát, mégis úgy vélem, több figyelmet érdemelnek azok a párhuzamok, melyek az életműnek ezt a kezdeményező jelentőségű darabját a korszak más alkotóinak novellaciklusaihoz fűzik. Egy ilyen típusú megközelítés úgy képes az újszerű eljárásokat megragadni, hogy közben hagyományba ágyazottságukra is rámutat. Mivel az innováció mindig csak részleges lehet, éppen az *Esti Kornél*ban megvalósuló poétikai újítások természetét értjük meg pontosabban, ha a hasonlóság és különbözőség e kettős perspektívájából tekintünk rájuk.

Egy ilyen típusú összehasonlító vizsgálat tárgyául elsősorban az olyan novellaciklusok kínálkoznak kézenfekvő lehetőségként, melyek egy-egy visszatérő hős alakja köré szerveződnek. Bár az *Esti Kornél* regényszerű olvasását megalapozott befogadói stratégiának tartom, meggyőződésem, hogy e sajátos műfajiságú szöveg a ciklusszerű kompozíció regény felé mozdítása, s nem pedig a hagyományos regény dekomponálása révén született meg. Jól lehet a szakirodalomban megjelent olyan álláspont is, amely Krúdy Szindbád-ciklusait is regényként értelmezi,[1] ezek a gyűjtemények közelebb állnak a novellaciklus, mint a regény műfajához. Az egyes darabok címadásában nincs utalás a (regény)fejezetként történő pozicionálásra, a kötet egészét nem fogja át még olyan laza kronológiai keret sem, mint Kosztolányi művét, továbbá a szövegek sorrendjét a különböző egymást követő kiadások (a szerzői akaratot érvényesítve) alaposan átalakították.[2] Végül nyomát sem találjuk a műfajiságra vonatkozó reflexiónak, amely problematizálná a szöveg státusát, mint ahogy azt az *Esti Kornél* első fejezetében láthatjuk. A bennünket

---

[1] Vö. Dérczy Péter: *Szindbád és Esti Kornél. Műfaj, szerkezet és világkép.* Literatura 1986/1–2. 86.

[2] Vö. Bezeczky Gábor: *Krúdy és a* Szindbád. In *Míves Semmiségek. Elaborate triflus. Tanulmányok Ruttkay Kálmán 80. születésnapjára.* Szerkesztette Ittzés Gábor, Kiséry András. PPKE, Piliscsaba, 2002. 357–371., különösen: 366–369.

most közelebbről érdeklő Trivulzio-történetek esetében fel sem merül a regényszerű olvasás lehetősége, hiszen még a ciklussá szerveződés is csupán azt a négy novellát érinti, melyek a *Trivulzio kalandjai* összefoglaló cím alatt a *Tammúz* (1910) kötetben jelentek meg.

Ha Kosztolányi művét és az említett novellaciklusokat összevetjük egymással, a mondott különbségek ellenére számos rokon vonásra bukkanhatunk. Az egyik alapvető hasonlóság, hogy főszereplőjük művész vagy legalább is olyan bohém figura, mint Szindbád. Megjegyezhető, hogy a kevésbé ismert *De Ronch kapitány csodálatos kalandjai* (1912) című kötet ebből a szempontból közelebbi kapcsolatot mutat Kosztolányi művével: egyik központi figurája, Herman számos foglalkozása mellett („táncmester, bűvész, műkedvelő előadások rendezője és elmebeteg urak mulattatója volt")[3] ugyanis „legelsősorban költő". A narrátort (illetve az elsődleges elbeszélőt) itt is sajátos viszony fűzi hőséhez, amennyiben az elbeszélői szerep egyfajta megkettőződésének lehetünk tanúi. A *De Ronch kapitány* esetében az elbeszélő nagyapja emlékiratait közvetíti, kettejük kapcsolatát azonban az egyik szöveghely határozottan az alteregó viszony felé mozdítja: „De egy század előtt élt emberek nem sokban különböznek a maiaktól. Így történik az, hogy bárki lehet önmagának a nagyapja."[4] Ráadásul a már említett Herman és De Ronch kapitány párosa szintén sajátos kettőst alkot, Herman azoknak a romantikus vágyaknak ad hangot, amelyek öntudatlanul szunnyadnak a csendesen élő, vidéki öregúrban. A Trivulzio-ciklus (sőt a Trivulzio-történetek) valamennyi darabja két narrátort léptet fel: az elsődleges elbeszélő író-újságíró,[5] míg Trivulzio az előszóban elhangzó, beékelt kalandos történetek előadója, a valószerűség elvárásaitól magát cseppet sem zavartató, született elbeszélő. A Trivulzio-történetek szereposztása némiképp emlékeztet az *Esti Kornél* első fejezetének „koprodukciós alkujára", melynek keretében egy szertelenebb és egy higgadtabb elbeszélői attitűd egymást kiegészítő érvényesítésében „állapodnak meg a felek". Kosztolányi művének számos fejezetében Esti Kornél az elsődleges narrátor szövegénél jóval terjedelmesebb beékelt elbeszélés narrátoraként lép elénk. Igaz, e másodlagos elbeszélői szerepet gyakran az „elsődleges elbeszélőnek" csak egy-egy mondata (például: „szólt Esti Kornél"), alakítja „másodlagossá". Több esetben azonban az elsődleges elbeszélő Cholnoky narrátorához hasonlóan azt a szituációt rajzolja meg, amelyben találkozik hősével, s amelyben az előadja saját elbeszélését.

---

[3] Krúdy Gyula: *Szerenád. Válogatott elbeszélések 1912–1915.* Szerkesztette Barta András. Szépirodalmi, Budapest, 1979. 54.

[4] I. m. 59.

[5] A *Bambuan katasztrófája* című novellában Trivulzio ezekkel a szavakkal szól ki a történetből az elsődleges elbeszélőhöz fordulva: „A császár szörnyet halt, sőt – tette hozzá, miközben keskeny ajka szatirikus mosolygásra kunkorodott – ahogy maguk, magyar újságírók mondanák és írnák: tüstént szörnyet halt." Cholnoky Viktor: *Trivulzio szeme.* Szerkesztette Fábri Anna. Magvető, Budapest, 1980. 445.

Valamennyi eddig említett mű eltérő mértékben ugyan, de rájátszik a pikareszk és a kalandregény hagyományára. Ez vélhetőleg elsősorban azzal magyarázható, hogy a főszereplők olyan költők, akiknek bohém, a megszokottól eltérő életformája hangsúlyt kap a szövegekben. A pikareszk regényekből ismert csavargó e modern változata – akihez Cholnoky hőse, a lazarroni Trivulzio[6] áll talán a legközelebb – a polgári erkölcs szemszögéből tekintve kétes egzisztenciává, szabálytalan életvitelű figurává alakul. Ennek a kívülállásnak, valamint a művészet alapvető alkotóelemeként felfogott fantáziának a metaforája az utazás, illetve a kaland, amely Krúdy, Cholnoky és Kosztolányi említett műveiben egyaránt fontos szerepet játszik. A kaland funkcióját tekintve ugyanakkor szembetűnő, hogy Kosztolányi műve alapjaiban értelmezi át a fogalmat. Krúdynál és Cholnokynál a kaland ugyan gyakran hangsúlyozottan kitalált, költött esemény, amire az elbeszélői szólam is reflektál, azonban az említett két elbeszélő műveiben ez a cselekményelem még erősen kötődik a szerelmi regény, illetve a tengerésztörténet kaland fogalmához. Kosztolányinál a kaland lényegesen metaforikusabb karakterű. Nem rendkívüli esemény, amely egzotikus tájakon játszódik, hanem maga az (eseménytelen) élet. Köztudott, hogy Kosztolányi művének látásmódja szerint az életben nem érvényesül semmiféle értelmes rend, hanem a véletlen, a szeszély irányítja a történéseket. Ez a kiszámíthatatlan véletlenszerűség a leghétköznapibb életeseményt is kalanddá minősíti át. Ezért lesz kaland mindaz, ami a tudatban lejátszódik: egy másik személyiség érzékelése, a meghalás elképzelése vagy általában a gondolkodás.

A véletlenszerűség tapasztalatából adódik a relativitás gondolata, amely az *Esti Kornél*nak, de a Kosztolányi-életmű egészének is meghatározó vonása. Ezen a ponton érdemes emlékeztetni rá, hogy Kosztolányi elbeszélésmódjának nem az az újdonsága, hogy a dolgok eredendő viszonylagosságának tudata megjelenik benne, s valószínűleg még az sem, hogy e belátás a tematikus megfogalmazáson túl poétikai következményekkel is jár. Krúdy írásművészetében az előtér és a háttér hierarchiájának eltűnése, a lényeges és a járulékos megkülönböztethetetlensége, a narrátor értékállításainak következetlenségei, az ebben az értelemben felfogott elbeszélői megbízhatatlanság ugyancsak a relativitás gondolatára vezethető vissza. Cholnokynál a két elbeszélő egymást ellenpontozó szerepeltetése, az eltérő kulturális szokások szembesítésén alapuló poénok, a groteszk elemek kedvelése, a humor és a melankolikus a reflexió egymás mellé helyezése szintén ennek a következménye. Ha úgy véljük, hogy az *Esti Kornél* újszerűsége ebben a tekintetben inkább abban áll, hogy a véletlenszerűséget, a szeszélyt korábban nem látott mértékben tette a poétika és a szövegstruktúra alapjává, valószínűleg közelebb járunk az igazsághoz. Azzal a változékonysággal szemben, amely lélektani érdeklődésű novellát, anekdotikus elbeszélést, példázatos történetet, fantasztikus (ellen)utópiát, tárcát és humoreszket illeszt egymás mellé szeszélyes mintázatban,

[6] A *Trivulzio szeme* című novella második bekezdésében az elsődleges elbeszélő többek között így jellemzi a címszereplőt: „Lelkében ott van [...] a lazzaroni semmittevés vágya [...]". Cholnoky V.: i. m 417.

Krúdy és Cholnoky novellaciklusai sokkal inkább egytónusúnak tetszenek. További fontos eltérés – amelyre a szakirodalom már korábban rámutatott –, hogy a viszonylagosságnak egy újszerű dimenziója is megjelenik Kosztolányi *Esti Kornél*jában: az a belátás, hogy a relativitás egyik forrása maga a nyelv.[7]

Ha a Trivulzio-novellákat összevetjük azokkal az Esti Kornél-történetekkel, amelyekben Esti másodlagos elbeszélői szerepében rendre kollokviális fordulatokkal szólítja meg a jelenlevőnek tételezett hallgatóságát, alapvető párhuzamokra lelhetünk. A Trivulzio-történetek többségében az elsődleges elbeszélő általában a találkozás körülményeit adja elő, majd átadja a szót a másodlagos elbeszélőnek. A felvázolt szituáció visszatérő eleme a helyszín (ferencvárosi kiskocsma, fiumei osztéria), továbbá az iszogatással összekapcsolt történetmondás. Ez az alaphelyzet az anekdotikus elbeszélés klasszikus szituációja.[8] Az előadásmód hangsúlyozottan az élőszót imitálja, az elbeszélőt hallgatóságához – de gyakran az előadott történet hőseihez is – valamilyen baráti vagy familiáris viszony fűzi, ezért beszédmódja személyes. A narrációban kitüntetett szerephez jut a humor és az elbeszélőkedv, a történetmondás poénra hangolt, gyakori a hallgatóság megszólítása. Ezek a jellegzetességek az *Esti Kornél*nak legalább öt fejezetében szintén meghatározó szerephez jutnak. Szücs Zsuzsika történetének (Tizedik fejezet) elbeszélését a borozgatás mintegy oldalnyi leírása vezeti be. Az elsődleges elbeszélő ennek során azt is szóba hozza, hogy a világjáró Estiről most kitűnt, hogy „földije", s elcsodálkozik azon, hogy „Mennyire bácskai minden lehellete, még felelőtlen bohóckodása és széles hetvenkedése is."[9] Esti maga is ismerte Zsuzsikát, s még az is felmerül, hogy szerelemes volt belé („No nézd, én is szerelmes voltam beléje?" [189.]). Az elbeszélés hangsúlyozott élőbeszédszerűsége mellett a történetvezetés is az anekdota logikáját követi (a zsugori apa furmányosan visszaszerzi a lánnyal adott hozományt), amit a zárlat ironikus fintora sem hatálytalanít.

Az *Esti Kornél* egyik legnagyszerűbb fejezete, amely az elnök történetét adja elő, talán a leglátványosabban juttatja érvényre az anekdotikus előadásmódot. A Tizenkettedik fejezet is a másodlagos narrátor elbeszélésének szituációba helyezésével indít: Esti éjjel háromnegyed kettőkor, nyolc-tíz ismerősének mesél német diákéveiről. Az elbeszélés középpontjában az alvó elnök anekdotikus alakja áll, míg a történet kifutása, az álmatlanságot kúráló Zwetschke agyafúrt gyógymódja, anekdotikus csattanóként funkcionál. A narrációba olyan anekdotikus kitérők

---

[7] Szegedy-Maszák Mihály: *Az* Esti Kornél *jelentésrétegei*. In uő: *„A regény, amint írja önmagát"*. Tankönyvkiadó, Budapest, 1980. 145.

[8] Az *Esti Kornél* szövegében érvényesülő anekdotikus vonásokra már korábban is utalt a recepció. Babits kritikája (Esti *Kornél* – Nyugat 1933. I. 688. *Könyvről könyvre*) negatív összefüggésben tett róla említést, míg Németh Andor egykorú ismertetésében a műfaj megjelölése nem kapott pejoratív felhangot. (*Kosztolányi Dezsőről*. In *In memoriam Kosztolányi Dezső*. Szerkesztette Réz Pál. Nap Kiadó, Budapest, 2002. 212.) Újabban Dérczy Péter a Szindbád-ciklusok linearitást felszámoló elbeszélésmódját hozta összefüggésbe az anekdotikus narrációval, s összehasonlító elemzésében Kosztolányi *Esti Kornél*ja kapcsán is érvényesnek látta az anekdotikus narráció összefüggő elbeszélést megbontó szerepét. (Vö. Dérczy: i. m.)

[9] Kosztolányi Dezső: *Esti Kornél. Kritikai kiadás*. Szerkesztette Tóth-Czifra Júlia, Veres András. Kalligram, Pozsony, 2011. 186. (A továbbiakban a szöveghelyekre e kiadás lapszámaival hivatkozom.)

iktatódnak, melyek nem tartoznak szorosan a tárgyhoz, Baron Wüstenfeld sajátos alvásainak történetéhez; szerepük abban áll, hogy a németes gondolkodásmódot és mentalitást hivatottak szemléltetni. Az útbaigazító táblák, a kádármester egzakt kérdései, a bájos elvált asszonyka aranyere, a sajátos alakú mustártartók divatja, a káromkodó kocsis esete: mind apró elkalandozás a fő cselekménytől. Maga az elbeszélés irányítja rá a figyelmet a narráció kitérőkkel tarkított voltára: „Engedjétek meg, hogy e hosszú, de szükséges elkalandozás után végre visszatérjek báró Wüstenfeldre, az elnökre, aki mikor otthagytuk, még aludt, de biztosítlak benneteket, hogy még mindig alszik." (227.) E szakaszok anekdotikus jellegét még inkább kidomborítja, hogy a németek egy-egy közmondásos tulajdonságát veszi célba, ebben az értelemben humora konvencionális. Más kérdés, hogy Kosztolányinál ez a hagyományos komikus „nemzet-jellemtan" egy sajátszerű szemléletmód megfogalmazásának rendelődik alá. Egy gondolkodásmód metaforájává válik, annak a szemléletmódnak a jelölője lesz, amely a lét kiszámíthatatlan szeszélyességét figyelmen kívül hagyva, minden áron rendszert akar erőltetni az eredendően irracionális életre.

A Negyedik fejezet felütésében a helyszín egy mulató, a beékelt elbeszélés pedig a hazafelé tartó hajnali séta közben hangzik el. A nagy örökség szisztematikusan kitervelt elherdálásának ötlete ugyanúgy anekdotába illő mozzanat, ahogy a cselekménybonyolítás számos fordulata is (az ügyes kezű fogorvos, a pénzügyminiszter zsebébe csúsztatott száz korona, a tolvajt kiáltó öregúr). Jelzésszerűbb a beszédhelyzet vázolása a Tizennegyedik fejezetben, amely Gallus anekdotikus alakja köré épül. Az első bekezdésből ugyanakkor kitűnik, hogy egy régi baráti társaságban hangzik el Esti elbeszélése: „Költőkről és írókról beszélgettünk, régi barátainkról, akik egykor velünk együtt vágtak neki az útnak, aztán lemaradtak és nyomuk veszett." (281.) Az elbeszélőt, a hallgatóságot és a történet főhősét tehát az anekdotára jellemző ismerősség, baráti viszony fűzi egymáshoz. A bolgár kalauzról szóló, szintén anekdotikus vonásokat mutató fejezet felütése ugyan nem rajzolja meg a beékelt elbeszélés elhangzásának konkrét szituációját, hanem megelégszik a jelenlevő hallgatóság megszólításával („Ezt el kell mesélnem nektek – szólt Esti Kornél." [174.]), azonban tegező formájával mégis jelzi a beszédhelyhez karakterét.

Az anekdotikus elemek rövid, jelzésszerű és korántsem teljes katalógusa után, érdemes feltenni a kérdést, miképpen újította meg Kosztolányi az anekdotikus elbeszélés hagyományát, hogyan tette alkalmassá ennek a korábban általa is lebecsült, hagyományos műfajnak bizonyos alkotóelemeit arra, hogy leginkább újszerű epikus alkotásának integráns alkotóelemévé váljanak. Az anekdotával szemben hangoztatott fenntartások közül az egyik leggyakoribb az anekdota problémátlan világlátását kritizálja. A századelő és a századforduló epikája kapcsán Bodnár György már rámutatott, hogy az anekdotikus hang és a szkepszis, valamint a relativitás tapasztalata megfér egymással.[10] Hovatovább Mikszáth prózájával kapcso-

[10] Bodnár György: *Az anekdotavita és elméleti távlatai.* In uő: *A „mese" lélekvándorlása.* Szépirodalmi, Budapest, 1988. 21.

latban is kétségbe kellene vonnunk az anekdotikus elemek jelenlétét, ha úgy vélnénk, hogy a problémátlan világszemlélet az anekdotának olyan konstitutív alkotóeleme, melynek hiányában nem is beszélhetünk anekdotikus narrációról. Az *Esti Kornél* anekdotikus elemeket felhasználó fejezetei éppen az anekdotikus hagyomány e tipikusnak vélt sajátosságát formálják át a leglátványosabb módon. A furcsa történetek szórakoztató előadását gyakran szakítják meg a másodlagos elbeszélő rövid reflexiói, melyek élet és halál, véletlen szeszély és rend viszonyát, a dolgok eredendő viszonylagosságát vagy az irodalom sajátos természetét hozzák szóba. Az elnökről szóló történetből például ilyen szöveghelyeket idézhetünk: „De aludni igenis annyi, mint meghalni egy kicsit, nem is egy kicsit, hanem nagyon, annyi, mint eltávozni az életből, mely végeredményben nem egyéb az öntudatnál, annyi, mint meghalni tökéletesen, rövid időre. Éppezért az az ember, aki alszik, leszerel, akaratát – éles, ártó hegyével – befelé fordítja, s oly közönnyel viseltetik irányunkban, mint aki már régesrég föloszlásnak indult. Ki akar ennél nagyobb jóindulatot a földön? Én mindig tiszteletet követeltem az alvóknak, s nem engedtem, hogy jelenlétemben sértegessék őket. »Az alvókról csak jót vagy semmit« – ez volt a jelmondatom." (238.) Hasonló tónusú eszmefuttatások olvashatók ugyanitt az élet természetéről: „Én legalább azt tapasztaltam, hogy a közéletben csak úgy lehet az egyetértést és a békét fönntartani, ha mindent hagyunk menni a maga útján, ha nem avatkozunk az élet örök törvényeibe, melyek nem akaratunktól függenek s így alig változtathatunk rajta valamit. Ezt fejezte ki az elnök ellentétetek áthidaló, magasztos álma. Eddig a földön minden rendetlenség abból származott, hogy egyesek rendet akartak teremteni, minden piszok abból származott, hogy egyesek söprögettek is. Értsétek meg, az igazi átok ezen a világon a szervezkedés, az igazi boldogság pedig a szervezetlenség, a véletlen, a szeszély." (241.) Az elmegyógyintézeti ápoltak két csoportjáról is hasonlóan szellemes értelmezés olvasható: „Engem elsősorban két csoport éles szembenállása érdekelt. Azé a csoporté, mely az egész emberiséget jellemzi. A paranoiások hetykék, szemtelenek, nagyzolók, gyanakvók és gyanúsítók, elégedetlenek és tettrekészek, akár a világboldogító politikusok. Sötét rés-szemmel figyelnek rám egy sarokból s érzem, hogy »megvan rólam a véleményük«. Bármely pillanatban készek volnának bitóra húzatni a társadalom jóvolta érdekében. Nem bírják elviselni magukat s lelkük kifelé tör a világba, azt akarják kettéhasítani. A schizofrének furcsák, eredetiek, meglepőek, önvádlók, kiszámíthatatlanok és kiismerhetetlenek, akár a vérbeli írók. Beszédük tele van érthetetlen célzásokkal. Nekem az utóbbiak rokonszenvesebbek." (255–256.)

Mint látható, ezek a kommentárok zavar nélkül simulnak bele az anekdotikus előadásba, mivel nem adják fel a beszédmód humoros-ironikus karakterét. E játékosságot korántsem mellőző kommentárok a szellemesség jegyében fogantak, s ugyancsak az élőbeszéd hatását keltik, amennyiben a szellemes csevegés atmoszféráját teremtik meg. Ez a szellemesség karakterét tekintve vonzódik az egyedi ötletekhez, a szójátékhoz, a paradoxonhoz s egyfajta könnyed elegancia jellemzi. Valami olyasmi, amit a fejezet Esti Kornélja a francia szellem sajátosságként azonosít. E beszédmód eredeteként aligha jelölhetjük meg kizárólag a 19. századi

magyar próza anekdotikus nyelvét, hiszen a szellemesség a humornak és a nyelvi fordulatoknak inkább az individuális, mint a kollektív formáit részesíti előnyben. Legközelebbi rokonságot a korszak irodalmából talán a humoros tárca vagy a glossza műfajának dikciójával mutat.

Az *Esti Kornél*ban a különös alakok, furcsa események tehát alkalmat teremtenek az elmélkedésre, ami a másik oldalról közelítve a jelenséghez azt is jelenti, hogy a történetek előadása már eleve magában rejt bizonyos mértékű példázatszerűséget. Véleményem szerint azok a legsikerültebb fejezetek, amelyek lehetőséget adnak az elbeszélőnek a történet parabolaszerű általánosítására, pontosabban az általánosító, szellemes kommentár elhelyezésére, de a történet nem válik pusztán allegorikus jelölővé, a „mondanivaló" megfogalmazásának puszta apropójává. A példázatos jelleg elburjánzása megítélésem szerint nem tesz jót a narratívának, az ilyen szövegegységeket (Negyedik fejezet – a becsületes város, Tizenegyedik fejezet – a világ legelőkelőbb szállodája) áttetsző voltuk némiképp „egyszer használatossá" teszi, kissé direkt elmélkedésük didaktikusnak hat. A téma, a „gondolat" uralkodik az elbeszélésen, a teória a narratívát mintegy eszközként sajátítja ki – ellentmondva a kötetben gyakran hangoztatott irodalomfelfogásnak. Ez a megoldás inkább Karinthy epikájára jellemző, mint Kosztolányiéra, ezért aligha lepi meg az olvasót, hogy a becsületes város humoros példázatának megfelelőjét éppen Karinthy *Röntgenország* című novellájában találja meg. (Itt jegyzeném meg, hogy a recepció által olyan kitüntetett figyelemmel kezelt Tizennyolcadik fejezetben az eluralkodó példázatosságot ugyancsak némiképp didaktikusnak vélem.) Az anekdota szórakoztató könnyedségére fontos szerep hárul abban a kényes egyensúlyban, amely a történet érdekessége, a példázatos ráhallás és a szellemes kommentár összjátéka során teremtődik meg. Kevésbé átütő azoknak a fejezeteknek a hatása, amelyekben a példázat vagy a tárca dominanciája jellemzi a szöveget.

Ha azt vizsgáljuk, miként válhattak az anekdota egyes narratív sajátosságai az Esti Kornél-történetek alkotóelemévé, utalnunk kell arra is, hogy az anekdotikus történetek elbeszélése nem a felhőtlen komikum vagy a kedélyesség jegyében történik. Az elégikus és anekdotikus hangnem összekapcsolására már Krúdy és Cholnoky Viktor prózája is számos példával szolgált. (Gondoljunk például az *Ifjúi évek* vagy a *Trivulzio szeme* című novellára: az előbbi Szindbád osztálytársának, „Gergely pápának" halálát beszéli el, míg az utóbbiban Trivulzio szeme elvesztésének történetéhez fűz elégikus kommentárt a világ kártyavár voltáról.) Kosztolányi művében a dolgok különböző perspektívákból mutatkoznak meg, egyszerre mutatják nevetséges és félelmetes arcukat. Az anekdotikus történethez kapcsolódó szórványos kommentárok – melyeknek előadásmódja gyakran mintegy önmaga fölött is ironizál – többnyire a létezésre vonatkozó reflexió szorongató távlatait vetíti elénk. Az anekdota valamiképpen úgy működik, ahogy a bolgár kalauz elbeszélése. Természetesen óvakodnék attól, hogy az Esti által nem értett, s így az olvasó előtt végképp homályban maradó történetről tudni véljek valami bizonyosat. Az mégis megállapítható, hogy Esti a kalauz érthetetlen elbeszélését az anekdotikus történet analógiájára jellemzi: „A kalaúz kapta lámpáját, bocsánatot kért, hogy le kell ugrania, de biztosított, hogy nyomban jön s akkor majd elmondja a végét, ennek

a kutyateremtette bolondságnak a csattanóját, mert az aztán a legjobb. [...] Néhány perc múlva megint mellettem állt a kalaúz – száján még ki sem hűlt a mosoly – és kuncogva folytatta. Rövidesen elcsattant az a csattanó, melyet ígért. Kipukkant belőle a kacaj. Úgy hahotázott, hogy rengett a hasa. Annyi szent, jó pipa volt, ördöngős egy fickó." (181.) Csakhogy a „beszélgetés" váratlan fordulatot vesz: „Olyasmit láttam, amitől megfagyott a vér ereimben. Szeme tele volt könnyel. Ez a nagy, kövér ember sírt. Eleinte férfiasan, titkolva könnyeit, de aztán úgy sírt, hogy a szája vonaglott, és a lapockái reszkettek. / – Őszintén szólva szédülni kezdtem az élet mély, kibogozhatatlan zűrzavarától." (183.) Az anekdotát előadó Esti számára tehát távolról sem képtelenség, hogy az anekdota harsány nevetése hirtelen tragikus sírásba csapjon át. A viszonylagosság feloldja az egyértelmű műfaji és hangnembéli határokat. Talán ez az egyik lehetséges magyarázata annak is, hogy Szücs Zsuzsika történetét a férj halálának és Zsuzsika elszegényedésének ironikus fintora rekeszti be.

Az anekdotikus elemek felhasználása vélhetően azzal az irodalomértelmezéssel is összefüggésbe hozható, amely egyre inkább eltávolodik a valószerűség igényétől. Ha az *Esti Kornél*t összevetjük Kosztolányi korábbi regényeivel, aligha kétséges, hogy a megtörtént történet narratív sémájától határozottan a fiktivitást hangsúlyozó poétika felé mozdult el elbeszélésmódja. A fiktivitás előtérbe helyezése nem áll távol az anekdotikus hagyománytól sem, hiszen a csattanóval szembeni befogadói elvárás korántsem a valószerűség, hanem a meglepő fordulat igénye. A fikciós szintek közötti metaleptikus váltásoknak az anekdotikus elbeszélésben rejlő lehetőségeit Cholnoky Viktor novellái minden korábbi fejleménynél változatosabban és reflektáltabban aknázzák ki.[11] *A máltai láz* című novellában például azzal szakítja meg Trivulzio a történet elbeszélését, hogy nem tud beszámolni a későbbi eseményekről, mivel időközben felébredt, miközben korábban szó sem esett róla, hogy előadott kalandját csupán álmodta volna. A *Taddeusz lovag vacsorájá*ban a címszereplő miután szokatlan munkájáért – ti. négernek maszkírozva eleven tyúkokat falt fel a cirkuszi publikum nagy gyönyörűségére – megkapta járandóságát, egy egész (enyhén) főtt tyúkot rendel az étteremben. A beékelt elbeszélés képtelen fordulatára az elsődleges narrátor kifakad: „Én magának sokat elhiszek, de ezt már igazán nem hiszem el. Maga most csak azért mondja, hogy Skabieszky tyúkot rendelt vacsorára, hogy elbeszélésének valami csattanós véget adjon. Igaz?"[12] A novella tehát reflektál az előadott történet hihetetlen voltára, miközben a cím tanúsága szerint éppen ezt a képtelen fordulatot helyezi az elbeszélés középpontjába. Az elsődleges elbeszélő a többi novellában is gyakran jelzi, hogy Trivulzio történeteinek valóságtartalma erősen kétséges, miközben született költőnek mondja barátját, ami arra utal, hogy a narrátor – s vélhetőleg a hipotetikus szerző – nézőpontja szerint a fikcionáltság hangsúlyozása, a valószerűtlenség az irodalmiság alapvető ismérve.

---

[11] Erről részletesebben: Gintli Tibor: *Hagyomány és újítás Cholnoky Viktor prózájában.* Literatura 2008/4. 415–422.

[12] Cholnoky V.: i. m. 440.

E szemléletmód legbeszédesebb párhuzamát az *Esti Kornél* hatodik fejezetében találhatjuk. Miután Esti előadja a nagy örökség történetét, az alábbi kérdéseket intézi az elragadtatottságának hangot adó elsődleges elbeszélőhöz: „Eléggé érdekes? Eléggé képtelen, valószínűtlen és hihetetlen? Eléggé föl fogja bőszíteni azokat, akik az irodalomban lélektani megokolást, értelmet, erkölcsi tanulságot is keresnek? Jó. Akkor megírom." (140.) E sorok értelmében az elbeszélést a valószerűségre vonatkozó befogadói igényének megtagadása emeli az irodalom rangjára. (Az *Esti Kornél* fejezeteinek egyébként nem mindegyike szakít a megtörtént történet narratív sémájával [például Második, Harmadik, Ötödik fejezet], azok többsége pedig, amelyben a fikcionáltság hangsúlyossá válik, többnyire nem éles metalepszissel, hanem fokozatosan távolodik el a valószerűségtől. Ez alól természetesen kivételt képeznek azok a fantasztikus történetek, melyek az igazmondó városról, illetve a világ legelőkelőbb szállodájáról szólnak.) A Negyedik fejezetnél maradva: a beékelt elbeszélés egy valószerűnek rajzolt szituációban szólal meg, a két barát hazafelé tart, s Esti saját életének eseményeként adja elő a történetet, mintegy visszaemlékezésként indítja, azaz a hitelességet biztosítani hivatott, megszokott toposszal él. Igaz a nagynéni nem mindennapi neve, Anselm Mária Terézia már némi kétkedésre adhat okot a személy „valóságos" voltával kapcsolatban. A cselekmény korábban már említett fordulatai mindinkább a fikcionáltság hangsúlyozásához és a megtörtént történet sémájának lebontásához vezetnek. Hasonló megoldással él a többi, anekdotikus narratív elemeket alkalmazó fejezet is. Az elnök alvástörténetének hihetetlen fordulatai és csodálatos gyógyulása, Gallus nyelvi kleptomániája, továbbá a fordítás során elkövetett lopásokról készített számszerű elbeszélői leltár lehetetlenné teszi a megtörtént történet sémája szerinti olvasást. Az elbeszélő a cselekmény bonyolítása során láthatóan nem a valószínűség elvét tarja szem előtt, hanem a játékos ötlet minél szórakoztatóbb és meglepőbb „megfejelését", variálását. Nem kivétel ez alól a bolgár kalauz története sem. Nem csupán arról van szó, hogy jogos kételyek ébredhetnek az olvasóban arról értesülvén, hogy az egymás nyelvét nem értő „beszélgetőtársak" órákon át kommunikálnak, miközben a kalauzban fel sem merül, hogy az ismeretlen úr a nemzetközi expresszvonaton talán nem is érti, amit mond. Maga Esti tesz egy meglehetősen egyértelmű utalást a történet hihetetlen voltára: „Bulgáriában mindössze huszonnégy órát töltöttem. Azt is vonaton. Ott történt velem ez, amit kár volna elhallgatnom. Végre akármikor meghalhatok – egy hajszálér megpattan a szívben vagy az agyban –, s másvalaki – ebben biztos vagyok – ilyesmit nem élhet meg, soha." (175.) Miért lenne megismételhetetlen ez a történet, hiszen az elbeszélés pontosan leírta e sajátos dialógus lefolytatásának módszertanát? Talán azért, mert a nagyotmondó, szájhősködésre hajlamos Esti szerint az ő zseniális improvizációs készségével más halandó nem rendelkezik? Vagy inkább azért nem történhet meg újra ez az eset, mert a „valóságban" először sem történt meg, csupán a képzelt, a hangsúlyozottan fiktív dimenziójában „játszódott le."

Ha tovább keressük a választ arra a kérdésre, hogy miért fordulhatott Kosztolányi – más műfajok mellett – az anekdotikus elbeszélés hagyományához az *Esti Kornél* megírásakor, visszautalhatunk a Hatodik fejezetből citált idézetre, amely a

lélektani megokolás igénye fölött ironizál. Számos szöveghelyről idézhetnénk hasonló kitételeket, bár a kötet valamennyi fejezetéről távolról sem állítható, hogy feladta volna a lélektani érdeklődést. Ez a „következetlenség" korántsem meglepő a véletlen, a szeszély, a paradoxon poétikáját megvalósító mű esetében. A lélektani érdeklődés korábbi művekhez viszonyított háttérbe szorulása minden esetre szerepet játszhatott az anekdota emancipálásában. Közismert, hogy az anekdotikus elbeszéléstől többnyire távol áll a lélektani érdeklődés, sőt, széles körben elterjedt vélemény szerint egyenesen alkalmatlan összetett személyiségek teremtésére, alkalmatlan arra, hogy lélektani érdekeltségű narratíva alkotóeleme legyen. Az anekdotát lebecsülő írók és kritikusok a századforduló és a századelő táján részben éppen a pszichológiai érdekeltség hiányára hivatkozva zárták ki a műfajt a modern irodalomból. Az anekdotának ez a közkeletű lenézése, az idejétmúlt és komolyan nem vehető epikai beszédmódok közé sorolása ugyanakkor alkalmassá tette a műfajt arra, hogy évtizedekkel később mint a szórakoztatás legitim igényének képviselője térjen vissza a modern magyar epika egyik meghatározó jelentőségű alkotásában. Közismert, hogy Kosztolányi jelentős művei rendre ironizálnak az irodalom emelkedett felfogása, illetve az ún. irodalmi stílus fölött. Pacsirta levelétől az *Esti Kornél kalandjai Hazugság* című fejezetéig számos példa említhető ennek szemléltetésére. Az *Esti Kornél* egészére jellemző, élőbeszédet imitáló dikció részben ebben az összefüggésben értelmezhető, hiszen az élőbeszédszerű előadásmód hagyományának legelterjedtebb képviselője éppen az anekdotikus előadásmód volt.

Az anekdotikus narrációnak egy másik hagyományos alkotóeleme is alkalmas volt az újraértelmezésre: arra a familiáris viszonyra gondolok, amely elbeszélő és hallgató között áll fenn. Természetesen hiába keresnénk az *Esti Kornél* lapjain olyan hagyományos közösségeket, mint a kvaterkázó nemes urak társasága vagy a falubeli ismerősök. Egy sajátos közösséget azonban mégis megteremt ez a regény: az írók és költők társaságát, amely persze nem mutat olyan archaikusan kollektív összetartozást, mint a fent említett csoportok. Magányosok társasága ez, mégis egyfajta közösség, céh, amelybe minden fenntartása ellenére Esti Kornél és az elsődleges elbeszélő is beletartozik. Ez a sajátos, az idegenséget is megpendítő familiaritás tehát a kötet művészregény voltával hozható összefüggésbe.

Szilágyi Zsófia

„IDE NÉZZETEK, SZAKTÁRSAK"

– Kosztolányi mint Móricz-olvasó[1] –

Mára jelképessé vált, hogy a Móriczot „hazaárulása" miatt elítélő, Zemplén vármegyei határozat éppen azon a napon, 1931. április 12-én született, amikor a *Barbárok* című novella a *Pesti Napló*ban megjelent. Ez a nap korántsem a támadássorozat elejét jelentette; Móricz akkorra, de már a novella megírása idején is folyamatosan viharban élt. Nem meglepő tehát, hogy az életútját elsősorban személyes emlékeire és apja naplójára támaszkodva megíró lánya a *Barbárok*at a támadássorozatra, elsősorban Pekár Gyula fellépésére adott válaszként értelmezte, Móricz akkori naplófeljegyzéseinek indulatát elemezve: „Micsoda tomboló düh ez! Csak írásban volt ilyenre képes. Ki ez a Pekár Gyula kultuszállamtitkár? Veres juhász, aki a *Barbárok*-ban agyonveri az ártatlan, jóhiszemű kollégáját…"[2] Kétségtelen, hogy Móricz a naplójában, az őt ért támadásokról szólva, sokszor a novellára emlékeztető retorikát használ: „Vérebek acsarkodnak, hiénák tépik a begyepesedett múlt hantjait, hogy az eltemetett hullát húzzák napfényre, de nem találnak egyebet csak ócska kapcákat és perváta tölteléket, amit jobb lett volna otthagyni, ahol vannak, az idő múlásában nem azt piszkítják el, aki valaha viselte őket, vagy kiadta magából, hanem azokat, akik most túrják bele az orrukat."[3] A *Barbárok* tehát olvasható a Móriczot ért támadássorozat kontextusában – a novella nagyszerűsége mégis abban ragadható meg, többek közt, hogy a személyes sértettség nem változtatja allegorikussá vagy tételszerűvé a szöveget. Hiszen, ha a *Barbárok* olvasatainak egyik pólusára Móricz Virágét helyezzük, a másikéra odatehetjük Kosztolányiét, aki nemhogy a Móriczcal a novella megírása idején történteket nem hajlandó belelátni a szövegbe, de „erkölcsrajzot" vagy „korfestést" sem: „Nincs benne »eszmei mag«, nincs mögötte »jelképes értelem« sem. Csak az, ami,

---

[1] Az írás egy Móricz Zsigmond életművére irányuló kutatás keretében született, a projekt az Európai Unió támogatásával, az Európai Szociális Alap társfinanszírozásával valósul meg (a támogatás száma TÁMOP 4.2.1/B-09/1/KMR-2010-0003).

[2] Móricz Virág: *Móricz Zsigmond szerkesztő úr.* Szépirodalmi, Budapest, 1967. 292.

[3] I. m. 288–289.

és annyi, ami, semmivel se több."[4] Ha Móriczot magát próbálnánk megkérdezni arról, kinek az oldalára áll a *Barbárok* értelmezői közül, azokéra-e, akik a novellát valamilyen üzenetként olvassák (legyen ez akár az őt támadóknak szóló, akár a társadalomért aggódóknak címzett), vagy azokéra, akik kimagasló művészi produktumként értelmezik, annyi biztos, hogy nem helyezhetnénk élesen szembe Móricznak a novelláról kialakított önképét a Kosztolányi-olvasattal: „Mi az enyém a *Barbárok*-ban? A közlés művészete. A leleményt készen kaptam összes motívumában. Az egész mesét s belső fordulatait, s bizonyára azt is mind nekem tulajdonítják."[5]

Kosztolányi *Barbárok*-kritikája első közelítésben egy remek műelemzői érzékkel is megáldott, kritikákat, elemzéseket rendszeresen közlő író pályatársa iránt megnyilvánuló folyamatos figyelmének utolsó írásos bizonyítéka, amely a *Hét krajcár*ról és az *Árvalányok*ról szóló írásokat követte. Nincs tehát a megszületésében és a megjelenésében semmi különös, gondolhatnánk – ha azonban megnézzük, milyen kontextusban, miféle viharos irodalmi légkörben született meg ez az írás, már egyáltalán nem biztos, hogy annyira magától értetődőnek látjuk a *Barbárok*-elemzés megíródását.

Kosztolányinak a *Barbárok*ról szóló elemzése az azonos című kötet kiadását követően, a *Nyugat* 1932. március elseji számában jelent meg. Kötetkritika tehát, de annak elég különös változata, szerzője ugyanis előzetesen leszögezi, hogy csak egyetlen novelláról, a címadóról fog beszélni. Már egy hónappal korábban emlegette Kosztolányi a *Barbárok*at a *Nyugat*ban – éppen abban az írásában, amelyben Móriczcal vitatkozott, Arany János kapcsán: „Móricz Zsigmond nemrégiben írt egy elbeszélést. »Barbárok« a címe. Kevés ily remeke van az elbeszélő művészetnek. Nemcsak nálunk, hanem más irodalmakban is. Most meghatottan és zavartan gondolok erre a munkájára, mely még az ő gazdag életművéből is kiemelkedik, mert ezúttal meggyőződésem egész hevével pörbe kell szállanom vele, azzal a tanulmányával, melyet »Arany János írói bátorságá«-ról a Nyugat karácsonyi számában tett közzé."[6]

Ez a vita, amely Móricz és Kosztolányi között folyt le, és voltaképpen nem Arany irodalmi jelentőségéről, hanem a közéleti szerepvállaláshoz való viszonyáról, társadalmi kérdésekben tanúsított bátorságáról, illetve ennek a szempontnak a jelentőségéről vagy teljes jelentéktelenségéről folyt, egy nem sokkal korábbi polémia, a sokat emlegetett Ady-revízió folytatásaként is felfogható. Az Ady-vitára mint előzményre utal maga Kosztolányi is. *Az írástudatlanok árulása. Különvélemény Ady Endréről* című, abban az időben is hihetetlen vihart kavaró, azóta is sokat emlegetett írás a Zsolt Béla főszerkesztette *A Toll*ban jelent meg 1929. július 14-én, a lap által Adyról indított ankét részeként. Móricz nem *A Toll*ban szólalt meg a vita

---

[4] Kosztolányi Dezső: *Móricz Zsigmond.* In K. D.: *Egy ég alatt.* Szépirodalmi, Budapest, 1977. 275.

[5] A naplófeljegyzés dátuma és helye: „Pécs, 1934. dec. 16. vasárnap este 9 óra." A megállapítást az is indokolhatja, hogy a *Barbárok* előképei és párhuzamai felfedezhetők a román, a horvát és a magyar irodalomban, illetve folklórban egyaránt.

[6] Kosztolányi Dezső: *Író és bátorság. Válasz Móricz Zsigmondnak.* Nyugat 1932. I. 121–131.

kapcsán, nem esszét vagy vitacikket írt, hanem interjút adott a *Pesti Napló*nak, és ezt a Kosztolányi iránti *sajnálat* kinyilvánításával indította: „Figyelmeztettek rá – mondja –, hogy Kosztolányi Dezső leleplezte az »írástudatlanok árulását«. Elolvastam a cikket és *nagyon sajnáltam érte*. A cikk olvasása közben állandóan az volt az érzésem, hogy végtelenül sajnálom Kosztolányit, mert *valami belső gátlás megakadályozza abban, hogy Adytól azt kapja, amit annyi ezer, tízezer és százezer ember kapott: az elragadtatás boldogító érzését...*"[7]

Kosztolányi Füst Milánnak szóló levele viszont egyrészt Móricz nyilatkozatának őszinteségét vonja kétségbe (persze, Fazekas Baba vagy Gellért Oszkár szavahihetősége is lehet kérdéses), másrészt a műveletlen pályatársra fordítja vissza a sajnálkozást: „Móricz Zsiga Fazekas Baba előtt olvasta el a cikkemet. Rácsapott az asztalra, mosolyogva kiáltott föl: »Csakhogy akadt egy bátor ember, aki megírta...« (Fazekas Baba telefonálta ezt Gellértnek.) Aztán megírta a cikkét: sajnált... (Én nem sajnálom őt, hogy nem tudja kívülről Mallarmét és Browningot, mint én.)"[8]

Akár őszinte volt Móricz az interjúban, akár nem, annyi biztos, hogy Ady emberi varázsára fordította a szót, és következetlenül érvelt, ahogy erre Karinthy, három lapszámmal később, figyelmeztetett is. Hiszen Móricz a Kosztolányi megindította *harc* miatt értetlenkedett, miközben azt mondta Adyról (ez lett az interjú címe is), hogy *a nagy harcos meghalt és tovább harcol*. Móricz és Kosztolányi szemléletének különbsége leginkább abban ragadható meg, hogy Móricz mindig az emberre figyelt, soha nem tudott kizárólag a szövegekről gondolkodni. Már Arany János kapcsán is a következőt mondta az írására érkezett Kosztolányi-cikkel együtt megjelent, rövid megszólalásában: „Én Arany Jánossal mint emberrel s nem mint bálvánnyal találkoztam költészetében s élete utjainak kutatásában. Sokkal nagyobb költőnek tekintem, mióta nemcsak versbűvésznek és költészeti csodatevőnek látom, hanem embernek, aki élt és megértem, mért gyötrődött lelki válságokban."[9] Áttételesen (de finoman) csatlakozott Móricz mindazokhoz, akik az Ady elleni kirohanás mögött Kosztolányi személyes ellenszenvét, az iránta érzett irigységét is látták. Azt sugallta, mintha Kosztolányi azért írta volna Adyról azt, amit, mert nem hatott rá a költő személyes varázsa, nem amiatt, mert a verseivel voltak, jogosan vagy jogtalanul, gondjai.

És amikor majd, mindössze hat évvel később, azt a feladatot kapta Móricz, hogy Kosztolányi sírjánál a búcsúztatók egyike legyen (a Színpadi Szerzők Egyesülete nevében beszélt), a temetésre készülve a következőt írta naplójába: „Kosztolányi halála nagyon lesújtott, pedig fél éve agonizál, vagy legalább is várták a halálát. Csathó felhívott s rákényszerültem, hogy beszéljek a sírnál. Nem tudok mást mondani róla, mint hogy szakszerű költő volt, aki ebben oly meghatóan kö-

---

[7] *A legnagyobb harcos meghalt és tovább harcol! D. Kocsis László interjúja Móricz Zsigmonddal.* Pesti Napló 1929. július 18., 5.

[8] Kosztolányi Dezső: *Levelek-naplók.* Osiris, Budapest, 1996. 581.

[9] Móricz Zsigmond: *Sub rosa.* Nyugat 1932. I. 131.

vetkezetes, hogy már nem is fontos a vers, amit írt: ő, mint költéssel foglalkozó egyén az érdekes. Számomra legalább."[10]

Nem fejthető fel könnyen ez a gondolatmenet, amely mintha azt mondaná, Kosztolányi annyira szakszerű volt, hogy épp ezért már emberként érdekes. Vajon azért gondolta így Móricz, mert nehezen értette meg, hogyan veheti valaki annyira komolyan a költészetet, mint Kosztolányi? Akárhogy is, az a szemlélet, hogy Móricz nemcsak az általa ismert, de a számára csak szövegekben létező írókhoz is kizárólag emberekként tudott közelíteni, ott volt már az Adyról és az Arany Jánosról folytatott vitában. És az emberre és nem(csak) a műre forduló figyelmét vehetjük észre abban is, ahogyan a harmincas években sorra megjelenő Esti Kornél-novellákat olvasta, ugyancsak az Ady-revízióval kötve össze őket, és az egyes alakokat kortársaik szövegbeli változataiként látva: „Kosztolányi Dezső, akiben most, hogy vénül, s azt hiszi, már sok minden szabad neki, egyre jobban kiüt belőle a kajánság. Kezdte akkor, mikor megtépázta Ady emlékét és költői nimbuszát. Tavaly Berzeviczy Albertet, az alvó elnököt karikírozta ki elég gyáván, mert maga megijedt írás közben és igazi németet csinálni igyekezett belőle. Most egy novellettet írt a P. N. vasárnapi számában, amelyben Somlyó Zoltánt Sárkány néven kitálalta. Mindenki ráismert a figurára, mert szó szerint írta meg. A számtalan feleségét, akikre már nem is emlékszik, a rengeteg kölcsönkéréseit, amit mindig regényes rémítgetésekkel csal ki, s más effélét."[11]

A *Barbárok*ról szóló Kosztolányi-kritika tehát több szempontból is különös helyzetben íródott. Azért is sajátos ez a szituáció, mert mindenki, aki irodalmi lapokat olvasott akkoriban, és követte az irodalmi élet történéseit, tisztában volt a Móricz–Kosztolányi ellentéttel. Akik, hiába tartoztak addigra már évtizedek óta ugyanahhoz a laphoz, soha nem voltak igazán közeli kapcsolatban, annyira más volt a neveltetésük, irodalmi eszményük, kulturális hátterük, írásmódjuk. Leveleik hangneme többnyire barátinak mondható, dedikált könyveket ajándékoztak egymásnak rendszeresen, olvasták is egymást, de kettejük távolsága nyilvánvaló. Móricz, mikor Babitscsal együtt átvette a *Nyugat*ot, lehagyta többek közt Kosztolányi nevét is a címlapról – a magyarázatot meleg hangú levélben adta meg ugyan, de a lépésről például *A Tòll* erősen furcsállva írt. Ugyanakkor éppen azokban az években járunk, amikor a *Nyugat*ot, a Móriczot szlovenszkói, ruszinszkói útjai és az ezek kapcsán született megszólalásai miatt ért támadások következtében előfizetők sora hagyta el. A renomé helyreállításáért pedig Kosztolányi és Móricz együtt kívántak tenni, ismét megmutatva az egymás iránti szolidaritást és azt, miként „zárnak össze" a külső támadások hatására, feledve a személyes ellentéteket. Még az 1931-es, a Zemplén vármegyei határozatot követő Nyugat-estről írta Móricz Virág a következőt: „Alighanem ezért ment apám Nyugat-estet tartani

[10] A feljegyzés dátuma: „1936. november 4. 13 óra 46 perc", helye: „Budapest".

[11] A feljegyzés dátuma: „Bp., 1933. VI. 9." – lásd Móricz Virág: *Tíz év I.* Szépirodalmi, Budapest, 1981. 21–22.

Miskolcra, és hogy megijedve nem volt, az biztos. Kosztolányi Dezső és Karinthy Frigyes jött még szerepelni a Móricz házaspáron kívül. Ez volt az első eset, hogy mint ügynök a Nyugat kirándulóit kísértem. És minden más emléket elhomályosít az az utazás, mert Karinthy és Kosztolányi, mint két vásott gimnazista, egész úton kiapadhatatlan mókákkal ugratták egymást. Soha ember a vonaton többet nem kacaghatott, mint mi öten."[12]

A *Barbárok*ról szóló írás tehát részint a *Nyugat* „nagy generációjának" egymás iránti, a vitákat is felülíró szolidaritásáról tanúskodhat számunkra (és feltehetőleg már a kortársak számára is). Ugyanakkor mintha azt a „küldetést" is teljesítené, hogy megmutassa, Kosztolányi felül tudott emelkedni a személyes sérelmeken, képes volt elfeledkezni egy remekmű hatására arról, hogy szerzőjével vitában áll (vagy arról, hogy egy műnek van szerzője egyáltalán). Kosztolányi elemzése mintha számos ponton válaszolna az Ady-revízióban neki szegezett vádakra – amelyekre, úgy tartja az irodalomtörténet, csak áttételesen, szépirodalmi művekben reagált. Válaszként olvasható, például, Kassák szavaira arról, hogy ennek a „nagy generációnak" a tagjai tüntették el az irodalmi életből a valódi kritikát – mintha azt mondaná az írásával, kissé dacosan, hogy nincs más mércénk, csak az esztétikai, hiszen, íme, Móriczról, aki nyilvánvalóan nem az „én oldalamon" áll, leírom, hogy remekművet hozott létre, ha úgy gondolom. Kassák szavait azért is érdemes idézni, mert ma sem ismeretlen az az írótípus, aki mindaddig éles kritikákat követel, amíg nem ő a bírálat tárgya (egyébként feltehetőleg az általa amúgy sem kedvelt Babitsra céloz Kassák): „Állapítsuk meg, hogy az Adyval jövő generáció magával hozta a magyar kritika megsemmisülését, alattomosan s a szomszédaikat megvakítóan tömjénezték egymást s ezzel többet ártottak, mint amit használtak irodalmunknak. Ezt valamennyien tudjuk s milyen rosszul esik most olvasnunk, hogy ezek a beérkezett írók »az Ady-revízió« alkalmával mind megszólalnak és panaszkodnak a kritika hiányáról. Micsoda álszemérmeskedés.

Nem régen történt meg velem, hogy az egyik nagy költőnk regényéről, (aki most egy napilapban szintén a kritika hiányáról panaszkodik) tárgyilagos és szakszerű kritikát írtam s mikor ez a költő elolvasta az írásomat, sírógörcsöt kapott és olyan nemessé edződött benne a kollégialitás érzése, hogy annak a lehetőségét is meg akarta gátolni, hogy továbbra is munkatársa lehessek annak a lapnak, ahol a kritikámat le tudtam adni."[13]

Mintha Kosztolányi *Barbárok*ról szóló írása válasz lenne *A Toll*ban az Ady-revíziót lezáró József Attilának is, aki arra hívta fel a figyelmet, hogy mindenki csak víziókról beszél, nem a szövegek elemzéséből levont érveket hoz fel. De Kosztolányi *Barbárok*-elemzése akár annak a Márainak az Ady-revízióhoz írt hozzászólásával is összekapcsolható, aki a vitában igen határozottan Kosztolányi mellé állt, ugyanis a primitívség szempontját is behozta az Ady-vitába: „Primitív költő. Páris, Nyugat, kultúra úgy lógnak rajta, mint a vademberen a frakk. Tetszik magának

[12] Móricz Virág: *Apám regénye*. Osiris, Budapest, 2002. 387.
[13] Kassák Lajos: *Az írástudatlanok vagy az írástudók árulása?* A Toll 1929. július 28., 21.

benne, de semmi igazi köze hozzá."[14] És a *barbárság* kifejezés ott van abban a Kosztolányi-versben is, a *Marcus Aurelius*ban, amelyet egyesek úgy tartanak számon, mint az Ady-revízióban a költőt ért támadások hatására írt művet. Ha arra a sorra gondolunk, hogy „Semmi, ami barbár, nem kell nékem, semmi, ami bárgyú", mintha még egy érvet kapnánk ahhoz, hogy a *Barbárok*at magát, majd a róla szóló Kosztolányi-írást az Ady-revízióra adott utólagos reakcióként *is* olvassuk. A Kosztolányi-kritika kontextusa azonban még tovább árnyalható.

Ebben a vitákkal, támadásokkal rendkívül terhelt időszakban zajlott a tisztújítás a PEN Klubnál, összefüggésben azzal, hogy Magyarországon rendezték meg a szervezet nagygyűlését. Kosztolányi lett a PEN Klub elnöke – Móricz pedig nem sokkal azelőtt kilépett az írószervezetből. Móricz Virág értelmezésében a *Barbárok*ról azért is szólalt/szólalhatott meg Kosztolányi, hogy a magyar irodalom egyik „nagyágyúját" visszacsalogassa a PEN Klubba: „Kosztolányi Dezső gyönyörű kritikát írt a megjelent *Barbárok* novellás kötetről. Bizonyára őszintén, de az is igaz, hogy a Pen Klub magyar elnöke sürgősen ki akarta engesztelni a kilépett tekintélyt, a Pen Klub budapesti nagygyűlése előtt. Ha így volt, hiába bókolt, apám nem vett részt a nagy cécóban. Az ünnepségekre, bankettekre kapott meghívókkal engem küldött bámészkodni."[15]

Kosztolányi kritikája ráadásul éppen az azt követő hónapban jelent meg, amikor Móricz, Krúdy Gyulával megosztva, megkapta az egyenként 500 fonttal járó Rothermere-díjat. A pénzt az a Rothermere vikomt adományozta, aki 1927. június 21-én a trianoni békeszerződést bíráló *Hungary's Place in the Sun – Safety for Central Europe* című, saját lapjában, a *Daily Mail*ben megjelent írásával a trianoni Magyarország hőse lett. Nagy-Britannia egyik leggazdagabb, 25 millió fontos vagyonnal rendelkező emberének Magyarországra érkezett adománya (melyek közül csak egy volt az irodalmi díj) összességében „konzervatív becslés szerint is meghaladta a félmillió pengőt".[16] Rothermere tehát a revízió indokoltságának, külföldi támogatottságának szimbóluma lett Magyarországon, „a magyar közvéleményt [...] valóságos Rothermere-láz kerítette hatalmába",[17] „országszerte utcák, ligetek, kertek, lakótelepek viselték a nevét".[18] És Kosztolányi Dezső elérte azt, hogy a díjat első ízben épp az a Móricz kapja meg, aki nem sokkal korábban hazaárulónak minősült, hiszen írásaival kétségbe vonta a határrevíziót mint egyedüli megoldást. Kosztolányi a másik díjazottnak, Krúdy Gyulának 1932. január 29-i levelében arról írt, milyen nehéz volt kiharcolnia, hogy a díj valóban *irodalmi* lehessen: „én ezt a jutalmat, melyet Londonból hozok, bármily csekély is, fölfogásomhoz mérten *arisztokratikus* kitüntetésnek szántam, vagyis az igazi írói érték elismerésének. Sok küzdelmembe került, míg ezt elértem."[19] Az ügy azután, a Móricz elleni

---

[14] Márai Sándor: *Az olvasó nevében*. A Toll 1929. július 28. 10.
[15] Móricz Virág: *Móricz Zsigmond szerkesztő úr*. 379–380.
[16] Zeidler Miklós: *A revíziós gondolat*. Kalligram, Pozsony, 2009. 226.
[17] I. m. 122.
[18] I. m. 227.
[19] Kosztolányi Dezső: *Levelek-naplók*. 643.

támadássorozat ismeretében nem meglepő módon, nem maradhatott pusztán az irodalom berkein belül, hiszen a Móricz melletti döntést követően a PEN Klubban „tiltakozásul a védnök József főherceg, az alelnök Voinovich Géza, és az igazgatósági tagok közül öten lemondtak tisztségükről, Kosztolányi posztját Berzeviczy Albert vette át".[20] Kosztolányi gesztusa kivételes, akár az irodalom érdekeinek érvényesítésére tett erőfeszítéseit, akár a személyes ellenszenven való felülemelkedését nézzük. Nehéz helyzetbe hozta ezzel önmagát – Móricz, belefáradva a harcokba, el is menekült egy időre. 1932. február 26-án, Újtátrafüredről írta Kosztolányinak a következőt: „Kettészakadt irodalom?... Az nem is fog összeforrni soha. Sőt, úgy látszik, épen most válik el a víz az olajtól. Had folyjék le az olaj a vizek mérhetetlen tömege felett. Az élő víz az istené, – az olaj, az rothadási termék."[21]

S hogy mindezek után (röviden) milyennek mutatkozik Kosztolányi gondolatmenete? Ez a *Barbárok*-olvasat, amely a novella megalkotottságáról kívánt beszélni, nem az „eszmei magról", nem tartható egy a műben felépülő világtól idegenkedő „pesti író" értetlen reakciójának.[22] Kosztolányi, akit leginkább a novellabeli „víziók" érdekeltek, a szóhasználat, amelynek köszönhetően elborzadunk, mikor „gyerekként, emberként" emlegetik a holttesteket, kissé ellentmondásba is keveredett, hiszen egyfelől azt boncolgatja, hogyan van megcsinálva a szöveg, a mesterségbeli fortélyokra kíváncsian, két író egymás műveire fordított figyelmét ahhoz hasonlítva, ahogyan az egyik asztalos szemléli a másik által készített rózsafa, reteszes dobozt, másfelől pedig *ösztönösségről, természetességről* és *alakítatlanságról* beszélt: „Minden szó ott áll, keményen, ahova éppen való"; de: „Úgy dolgozik, mint a természet, biztosan, bátran, gyakran elhanyagoltan, és gyakran pongyolán is."[23] Bár az ellentmondás akár fel is oldható, azért is, mert Kosztolányi nem folytonosan pontosított irodalomelméleti kategóriákban beszélt, meg azért is, mert néhány évvel később Móricz az *Utazás a koponyám körül* kapcsán fejtette ki azt, hogy a természet „rendjének" követése nem jelent szerkesztetlenséget: „én már

---

[20] Cséve Anna: *Móricz Zsigmond*. Elektra Kiadóház, Budapest, 2005. 80. (Élet-kép sorozat)

[21] *Móricz Zsigmond levelei II*. Sajtó alá rendezte és a jegyzeteket írta F. Csanak Dóra. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1963. 82.

[22] Találtam az interneten olyan indulatos bejegyzést (a számomra pontosabban azonosíthatatlan, *Huszadik század* című, magát „történelmi blognak" nevező portálon), amely Kosztolányi írását úgy elemzi, mint az „öltönyös, sálas, parfümös", az irodalom falai mögé bújt „Desiré" elzárkózását a magyar valóságtól, szembehelyezve az éhező Kis Jánosokat a „nyafogó Esti Kornélokkal". A blogbejegyzés szerzője Szabó Ágnes; Kosztolányi ostorozása a kommentekben is nagy, számomra meglepő indulattal folytatódik. Amúgy maga a Móricz-monográfus, Nagy Péter, másként, kevésbé indulatosan közelített Kosztolányi írásához 1979-ben, mint még 1953-ban: „Hajdanán magam is vitatkoztam Kosztolányi Dezső elemzésével, mint amely a l'art pour l'art esztétikának végletes kifejezése a *Barbárok* ürügyén; ma már, újra olvasva, megértőbb s gyengédebb lennék irányában, éppen érzékeny beleérző-készsége, mesterségbeli finomsága okán, melyekkel aligha veheti fel bárki is a versenyt." Nagy Péter: *Barbárok*. In *Valóság és varázslat. Tanulmányok századunk magyar prózairodalmáról Krúdy Gyula és Móricz Zsigmond születésének 100. évfordulójára*. Petőfi Irodalmi Múzeum–Népművelési Propaganda Iroda, Budapest, 1979. 67.

[23] Kosztolányi Dezső: *Móricz Zsigmond*. 277.

legelső írásaimban a valósággal megtörténtet vadásztam. Mindig előzetes végiggondolás nélkül engedem történni az eseményeket, ahogy az életben történnek a dolgok: ez az egyetlen lehetőség, hogy a természettel egyenértékű történhessék az emberi fantáziában."[24] Kosztolányi Móriczot elemezve, Móricz majd Karinthy regényét olvasva beszél arról, mit is gondol a valóság szöveggé alakításáról, vagy, másképpen, a realizmusról (Kosztolányi a kifejezést magát is használja). Kosztolányi voltaképpen azt igyekezett megmutatni ebben a novellaelemzésben, hogy a novellát elindító sztori, jelenség lényegtelen is, hiszen az adagolás, a valóság nyelvvé fordítása a legfontosabb, s hogy az élet egyszerűnek tűnő „lefestésénél" bonyolultabb feladat nem is képzelhető el: „Ha megbízunk valakit, hogy »írjon« le egy göröngyöt, amennyiben nem tudományos meghatározást követelünk, mely korlátot emel eléje, az illető zavarba jön, és visszatorpan. Hogy kapjon belé? Melyik oldalról közelítse meg? Meddig haladjon, és mikor hagyja abba? Egy leírás lehet tíz sor, de lehet tíz kötet is. A föladat merő képtelenség."[25]

[24] Móricz Zsigmond: *Utazás a koponyám körül. Karinthy Frigyes legújabb könyve.* In M. Zs.: *Tanulmányok I.* Szépirodalmi, Budapest, 1978. 878.
[25] Kosztolányi Dezső: *Móricz Zsigmond.* 275.

Kassai György

VARÁZSLAT ÉS RENDSZER

– Kosztolányi Dezső és József Attila nyelvszemléletéről –

A magyar nyelv szeretete, művelése, ápolása, a nyelvtisztítói szándék összeköti Kosztolányi Dezsőt és József Attilát. Az idegen szavak kiküszöbölését Kosztolányi haláláig, József Attila egy ideig feladatának tekintette. Igaz, Kosztolányi esetében az olvasónak gyakran az a gyanúja támad, hogy az idegen szavaknak magyar szavakkal való helyettesítése számára csak ürügy szóteremtő virtuozitásának gyakorlására és az általa emlegetett bőségszaru, amely egyes közkeletű idegen szavak több tucatnyi magyar megfelelőjét tartalmazza, elsősorban saját nyelvi leleményességének tanújele. József Attila pedig főleg 1930 után írt költeményeiben (és prózájában még inkább) előszeretettel használ olyan idegen vagy idegen eredetű szavakat, amelyek felidézik a nagyipari környezetet (dinamó, transzformátor, kapszli), a munkásmozgalom (agitátor, spicli), a marxizmus (proletár, kartell) és a freudizmus (szublimálom) egyes fogalmait.

Való igaz azonban, hogy Kosztolányi egyes meghatározásai, mint például „műfordítani annyi, mint gúzsba kötve táncolni", vagy az a javaslata, hogy a francia *désir* szót ne az értelmileg megfelelő *vágy*-gyal, hanem a hangzásában közelebb álló *vezér*-rel fordítsuk, irodalmi közkincscsé vált. Megcsodáljuk és mélyen átérezzük megindító elemzését az anyanyelv édességéről: „csak anyanyelvemen lehetek igazán én, ennek mélységes mélyéről buzognak fel az öntudatlan sikolyok, a versek. Itt megfeledkezem arról, hogy beszélek, írok. Itt a szavakról olyan régi emlékképeim vannak, mint magukról a tárgyakról. Itt a fogalmak és azok jelei végzetesen, elválaszthatlanul összeolvadtak. A késről tudom, hogy culter, couteau, Messer, knife, coltello, navaja. Ha azonban valaki nagyon akarná, elhitethetné velem, hogy tévedek. De a *kés*-ről senki se hitetheti el velem, hogy az nem kés", ámde azonnal felmerül a kérdés : ha a nyelv az emberek közötti érintkezés és közlés legfőbb eszköze, aminthogy az, nem közömbös-e, hogy a beszélő mit érez a jel használata során, hiszen a lényeges az, hogy beszélő partnere megértse, mit mond.

Ragyogóan megfogalmazott nyelvészeti töprengéseit nem könnyű közös nevezőre hozni. Szegedy-Maszák Mihály[1] Humboldtra és a német romantikusokra

---

[1] Szegedy-Maszák Mihály: *Kosztolányi Dezső nyelvszemlélete.* Alföld 1994//8. 46–59.

vezeti vissza Kosztolányi nézeteit. Valóban, a nyelvi viszonylagosság humboldti elmélete, az a feltevés, hogy minden nyelv külön, sajátos fogalmi világot hoz létre, vagyis hogy a nyelv határozza meg a gondolkodást és nem fordítva, mint ahogyan a racionalizmus hívei gondolták, összecseng Kosztolányi nem egy megállapításával, a nyelvi racionalizmus ellen elsősorban az Antoine Meillet-hez írt nyílt levelében kel ki.[2] Nyelvszemléletének lényegét talán már az 1905-ben a *Bácskai Naplóban* megjelent írásában megfogalmazta: a nyelvet a természet hozta létre, törvényei, akarcsak a természetéi, furfangosak és ugyanakkor rendkívül egyszerűek. Szegedy-Maszák egy későbbi tanulmányában[3] Esti Kornél nyelvfelfogásával rokonítja Kosztolányi nyelvszemléletét. Esti a nyelvet játékként fogja fel, amelynek szabályait használóinak ismerniök kell. Esti több nyelvet tud és mindegyikben egy-egy sajátos életformát fedez fel, a nyelv számára elsősorban jelentésteremtő és csak másodsorban jelentésközlő, minden egyes nyelv szemüveg, amelyen keresztül a világot szemléljük. Ezért „személyiséget vált, aki nyelvet cserél". Fiumébe érkezve a fiatal Esti Kornél azonnal olasznak érzi magát, olaszul rendel a magyarul egyébként tökéletesen tudó pincértől. Kosztolányi maga *Bologna* című versében leveti nehézkes közép-európai énjét és olaszul beszélve fesztelen könnyedségű, olykor felelőtlen latinná válik.

Szili Katalin Szegedy-Maszák tanulmányát kommentálva[4] Humboldton túlmenő egyéb befolyásokat tételez fel, elsösorban Freudét, Bergsonét, Gombocz Zoltánét és Esti Kornél felfogásában szinte szó szerint megtalálja Wittgenstein elméletét a nyelvi játékról. Különös módon azonban sem Szegedy-Maszák, sem Szili nem említi Kosztolányi szellemi rokonai között a genfi Charles Ballyt, Kosztolányi kortársát, Saussure általános nyelvészeti előadásainak egyik összeállítóját és sajtó alá rendezőjét (mert Saussure maga soha nem írta le előadásait, ezek csak hallgatóinak jegyzetei alapján ismeretesek), aki mint mestere elméletének továbbfejlesztője és kiegészítője a nyelvészeti stilisztika úttörőjének is tekinthető. 1913-ben megjelent *Nyelv és élet* című művének számos megállapítása pontosan megegyezik Kosztolányi nézeteivel, és ahogy Szili táblázatában összeveti Gombocz és Kosztolányi vélekedéseit a nyelvről mint a lélek kifejezőjéről, mint társadalmi produktumról és mint ösztönös jelenségről, ugyanúgy táblázatot állíthatnánk össze Bally és Kosztolányi kijelentéseiből a nyelv irracionalitását, ösztönös jellegét és az élettel való szoros összefüggését illetően.

Mint ismeretes, Saussure a nyelvi jelenségek történeti magyarázatától eltekintve kizárólag a nyelvi rendszer alapelveit kutatja. Ezt a többi között a nyelv (langue) és a beszéd (parole) különválasztásával, a jelentő és a jelentett, valamint a szintagmatikus és az asszociációs, paradigmatikus tengely megkülönböztetésével véli

---

[2] *A magyar nyelv helye a földgolyón.* In *Nyelv és lélek.* Osiris, 2002. 84–98.

[3] Szegedy-Maszák Mihály: *Az Esti Kornél jelentésrétegei.* In *Tanulmányok Kosztolányi Dezsőről.* Anonymus, 1998. 173–174.

[4] Szili Katalin: *Kosztolányi a nyelvről.* Magyar Nyelvőr 133/1. (2009. január–március) 14–28.

megközelíteni, az utóbbi az egy osztályba tartozó nyelvi elemek közüli választást, az előbbi az így kiválasztott elemek összekombinálását feltételezi, ennek értelmében beszélni annyit jelent, mint választani és a választás eredményeit összefűzni. A választás azonban lemondással, a ki nem választott elemek kiküszöbölésével jár, ezért a nyelvi jel inkább negatív, mint pozitív jelenség, legpontosabb jellemzője az, hogy különbözik a többi nyelvi jeltől. A nyelvi rendszer ezek szerint elvont törvények együttese, amelyeknek elemei egymással szorosan összefüggnek, és elmozdulásuk az egész rendszer átalakítását vonja maga után. Charles Bally, aki maga is a saussure-i elvek tiszteletben tartásával írta meg egyik nagy művét a francia és az általános nyelvészetről,[5] osztja mestere véleményét a nyelvi értékről, amelynek értelmében az egyes nyelvi elemek helyét a nyelvi rendszeren belül a többi nyelvi elemhez való viszonya határozza meg. Például a magyarban egy olyan szónak, mint a *fa*, nagyobb a kiterjedése, mint a német *Baum* vagy a francia *arbre* szónak, mert egyszerre jelöli az élő és a halott fát, míg a német *Holz* és a francia *bois*, azzal, hogy külön szót használ a kivágott, tehát a halott fa megjelölésére, leszűkíti az előbb említettek jelentését, „értékük" tehát nem azonos a magyar fa „értékével".

A nyelvi érték ilyen felfogása természetesen más, mint a szavaknak Kosztolányi által előszeretettel emlegetett értéke, a szavak napi árfolyama, amelyet szerinte egy elképzelt nyelvi tőzsde szab meg.[6] Kosztolányi itt a szavak konnotációját veszi célba, amelyet hol érzelmi velejárónak, hol hangulati mellékzöngének nevez és amely, írja, olykor elnyomja a szó alapértelmét, a denotációt. De mindkét esetben, Saussure és Kosztolányi értékfelfogásában egyaránt a nyelvi jel bizonyos labilitásáról, változékonyságáról, tünékenységéről van szó, amit Kosztolányi saját írásaiban mesteri módon használ ki. Bally a nyelvi jel ingadozását az érzelmek nyelvi kifejezésével magyarázza, az érzelem az, amely felborítja a nyelvi törvények által előírt rendszert. „Az életnek minden jelenségét természetünknek alapvetően érzelmi jellege itatja át – írja –, a beszélt nyelvnek ez a jellegzetessége lehetetlenné teszi, hogy a nyelvet az értelem által meghatározott intézményként fogjuk fel." Kosztolányi Meillet-vel vitatkozva ugyanígy vallja, hogy az ész és a logika nem uralkodhat a nyelven belül, mert a nyelv, mint az élet általában, nem logikai, hanem lelki törvényeknek engedelmeskedik.

Bally, a nyelvész és Kosztolányi, a költő még egy, igen jelentős ponton találkozik, mégpedig a nyelvtani nem és a természetes nem közötti viszony kérdésében. Egy francia mondat *La lune brille* és annak magyar fordítása *A hold tündököl* közötti hangulati különbséget elemezve, Kosztolányi feltételezi, hogy a francia *lune* nőnemű volta szó használójában öntudatlanul a latin istennőt idézi fel, míg a magyar hold a *holt* szóval való hangzási rokonsága miatt a világűrben holtan keringő, kiégett égitestre emlékeztet. Bally a *Nyelv és élet* című művében ezt írja: „A főnevek nyelvtani neme megszemélyesíti az általuk jelölt tárgyakat és fogalmakat és tün-

[5] Charles Bally: *Linguistique générale et linguistique française*. A. Francke, Bern, 1944.
[6] *Kis Mezzofantik*. In *Nyelv és lélek*. Osiris, 2002. 44–45.

dérmesék szereplőivé alakítja át a napot és a holdat."[7] Tegyük hozzá, hogy a nyelvtani és a biológiai nem közötti összefüggés a francia feminizmus egyik sarkalatos követelésének kielégítését vonta maga után az utóbbi években: az eddig csak hímneműnek ismert foglalkozást jelölő főnevek: *auteur* (szerző), *professeur* (tanár), *chercheur* (kutató), *directeur* (igazgató) stb. ma már nőnemű alakjukkal jelölik az ilyen tevékenységeket gyakorló hölgyeket.

További érintkezési pont a két alkotó között a megmerevedett, tömbösített „majdnem-mondások". Kosztolányi jogosan kérdi: miért mosolyogtat meg, ha azt halljuk: „tejben-vajban fürészti meg", vagyis ha az egyszerű *meg* igekötőt hozzátesszük a megkövesedett „tejben-vajban fürészti" szóláshoz. A problémát Bally stilisztikájának egyik legfontosabb fejezetében tárgyalja:[8] a megkövesedett szólásmondások (amelyeket ő kliséknek nevez) apró módosításai „megfiatalítják", „felújítják" azokat. Költők és sanzonénekesek szívesen fordulnak ehhez a fogáshoz.

Kosztolányi – és Esti Kornél még inkább – a nyelv irracionalitását az élet értelmetlenségével hozza összefüggésbe. Eredetét az indulat levezetéséből származtatja (ebben a kérdésben a pszichoanalitikus Hollós Istvánnal való barátsága és valószínű együttműködése is közrejátszhatott, amire Lengyel András is utal egyik érdekes tanulmányában).[9] Feltételezhető-e ezek után, hogy Kosztolányi mégis valamilyen rendszert érzett a nyelvi jelenségek között? Igen, de negatív és nem pozitív értelemben, rendszert a rendellenességben, mert éppen az említett irracionalitás következtében a közvélekedéssel szembehelyezkedve a nyelvet elsődlegesebbnek íltéli a gondolattal szemben, a jelölőnek nagyobb fontosságot tulajdonít, mint a jelentettnek, a konnotációnak, mint a denotációnak, kimutatja, hogy a költészet előbb született, mint a próza (ő maga is már négyéves korában verset írt), hogy az anarchiából nőtt ki a rendszer, a tudattalanból a tudatos, hogy az ösztön nagyobb szerepet játszik, mint az értelem és a véletlen, mint a determinizmus.[10] A nyelv maga tehát lassan, fokozatosan merül fel a káosz világából. Ez a gondolata érdekes módon megegyezik a nyelvi strukturalizmus atyjának tekintett Saussure megállapításával: „a gondolat maga ködfolt, amelyben minden összemosódik. Nincs tehát előzetes gondolat, a nyelv megjelenése előtt nincs megkülönböztetés."[11]

József Attilánál más a helyzet. Nyelvszemléletét több tanulmányában fejti ki, elsősorban az *Ihlet és nemzet* című töredékében, az *Ady-víziób*an, vagy az *Irodalom és szocializmus*ban, ha ugyan kifejtésről lehet beszélni ezekkel a tömören megfogalmazott utalásokkal kapcsolatban. De Tverdota György nagy alapossággal és körültekintéssel rekonstruálja szemléletét, amely a primitív népek névmágiájától a modern ember, de főleg a gyermek, a neurotikus, a nép és a költő szómágiájáig

---

[7] Bally: *Le langage et la vie*. Payot, 1926. 115.
[8] *Traité de stylistique française*. George-Klincksieck, 1951.
[9] Lengyel András: *Kosztolányi, Hollós István és a nyelv pszichoanalitikus felfogása*. www.jamk.hu/ujforras/9808 15.htm
[10] Ez utóbbit illetően lásd *Le langage et la vie*. 326–331.
[11] Ferdinand de Saussure: *Cours de linguistique générale*. Payot, 1964. 155.

terjed, és a használt, valamint a születő szó közötti megkülönböztetéssel a nyelvet a művészetek közé sorolja.[12]

Meglepőnek tűnhet, hogy ez az eszmélést, a tiszta tudatot, a megszerkesztett harmóniát és rendet áhító költő, aki szerint „a lét dadog, csak a törvény a tiszta beszéd", aki rászól Thomas Mannra, hogy „az igazat mondd, ne csak a valódit", a nyelvvel kapcsolatban kizárólag ilyen misztikus-mágikus álláspontot foglalt el. Ám, ha közelebbről megvizsgáljuk a nyelvvel kapcsolatos egyes állításait, észreveszszük, hogy ezek mögött kirajzolódik egy bizonyos rendszerigény.

Ha a nyelv, ahogy József Attila állítja, művészet, akkor érvényes rá mindaz, ami a művészi alkotásra, például a költeményre jellemző, márpedig itt szigorú törvények érvényesülnek: a mű bontatlan és bonthatatlan egész (a festményhez, a tapétával ellentétben, semmit se lehet hozzátenni és semmit belőle nem lehet elvenni), amely meghatározza részeit, minden pontja arkhimédészi pont. A formaművész, aki egy ismeretlen tájon vezeti föfelé olvasóját, minden egyes fordulónál gazdagítja a látványt „ugyanarra tágul szemünk, amire egy körrel lejjebb és mégis mást látunk. Most egyetlen pillantásra fölfogjuk mindazt, amit előbb északról és részben északkeletről meg északnyugatról szemléltünk". Vagyis szemléletünk, egy szinttel feljebb emelkedve, magába foglalja és ugyanakkor megsemmisíti az előbb látottakat: „fenn az ormon az ösvény eltűnt a növényzet között" – írja József Attila. Ez a magát még meg nem nevező dialektikus gondolkodás, a megsemmisítve megőrző mozzanata későbbi írásaiban kerül kifejtésre, az *Ady-vízióban* az ítéletek „összepusztításáról", az *Irodalom és szocializmusban* a művészi állandó és a művészi változó dialektikus ellentétéről és összefüggéséről értekezik.

A nyelvnek egymásra épülő szintekre bontó felfogását a Saussure-t követő Emile Benveniste fejtette ki *A nyelvi elemzés szintjei* című tanulmányában.[13] A fonémák megkülönböztető jegyei, a merizmák (zöngésség, zöngétlenség, zártság, nyíltság stb.) egyesülve és egymásba olvadva alkotják a fonémák szintjét, a fonémák ugyanilyen módon emelkednek a következő, a monémák szintjére, ez utóbbiak alkotják a szintagmák, majd a mondat szintjét. A mondaton túllépve azonban már nem a nyelvvel, hanem annak alkalmazásával, a discours-ral találkozunk. Roland Barthes[14] azonban megkísérelte ugyanilyen többlépcsős, több, egymásba olvadó szintű elemzéssel az elbeszélések strukturális modelljét kialakítani. Dialektikus módszere, az elpusztítva megőrzés elve rokon József Attilának fentebb említett elemzésével. Ugyanígy jár el maga Saussure, amikor a *désireux* (vágyó, kívánó) szintagmát elemezve, megállapítja, hogy annak két tagja, a *désir* főnév és az *-eux* képző, egyesülésük során, eredeti jelentésüktől különböző, új jelentést hoz létre.

---

[12] Tverdota György: *József Attila nyelvszemlélete*. Irodalomtörténeti Közlemények 1985/3. 287–301. és Irodalomtörténeti Közlemények 1986/1–2. 54–75.

[13] Emile Benveniste: *Les niveaux de l'analyse linguistique*. In *Problèmes de linguistique générale*. Gallimard, 1966. 119–131.

[14] Roland Barthes: *Introduction à l'analyse structurale des récits*. In *L'aventure sémiologique*. Seuil, 1985.

A saussure-i nyelvészet egyik alaptétele a nyelv és a beszéd radikális szétválasztása. Igen, de a teljesen absztrakt, saussure-i nyelv (langue) is tartalmaz olyan elemeket, amelyeknek értelme (jelentettje) esetenként változik: a mindenkori beszélőt és annak tér- és időviszonyait jelölik: ezek a személyes névmások és az *itt és most* tengelyen elhelyezkedő szavak: ma, tegnap, holnap, itt, ott, emitt, amott, ide, oda, másutt, máshova stb. Ezek a beszélő személyére vonatkozó nyelvi elemek a nyelvi mű (mondat, elbeszélés stb.) létrehozójára utalnak, és mint ilyenek, elütnek a tisztán elvont *langue* követelményeitől. Saussure követői (Benveniste, Jakobson) ezért megteremtették az *énoncé* (kijelentés) és az *énonciation* (a kijelentés megalkotásának folyamata) közötti megkülönböztetést. Ez a megkülönböztetés emlékeztet a születő és a meglévő szó közötti alighanem bergsoni ihletésű megkülönböztetésre, amelyhez egyébként József Attilánál a *hajnal* szó etimológiáján kívül igen kevés támpontot kapunk, szerencsére Tverdota a Vossler-féle nyelvi idealizmus ismertetésével megvilágítja legalább a felfogás eredetét. Rejtély marad viszont, hogy például a nyelvújítás szavai közül az elfogadottak a használt, az el nem fogadottak a születő, tehát költői szó kategoriájába tartoznak-e, hogy a *nyakkendő* egyszerű intuíció, a *nyaktekerészeti mellfekvenc* viszont költői mű lenne. Avagy születésekor a *nyakkendő* is költői teljesítmény lett volna? No, de ennek a szónak a hangulata mégsem mérhető össze a *hajnal = ég leánya* teljesítményével! A költői szöveg szavai között bujkáló anagrammák rejtett értelmet kölcsönöznének a műnek, ez a jelentés szintén a születő szó osztályába tartozna? Vagy költői-e az a pontos (szabatos) szó, amelyet József Attila hanyag társadalmunkra tartana fenn? Vajon az ún. születő szó nemcsak azért költői-e, mert József Attila elhatározta, hogy az?

A múlt század hatvanas éveiben a francia Alpokban láttam először olyan ülőalkalmatosságot, amely drótkötélpályán közlekedve viszi fel és le igénybevévőjét. Francia neve *télésiège;* összetett szó, amelynek első tagja – mint a telefon vagy a televízió esetében – a *távol-t* jelöli, második tagja ülőalkalmatosságot, tehát széket, padot, karosszéket stb. jelent. A jármű Magyarországon tudtommal először a hetvenes években jelent meg, azóta a Zugliget és a Jánoshegy között közlekedik és a *libegő* elnevezést kapta. Nevezhetjük költőinek is ezt az eljárást, mert lényege, hogy a megnevezendőt nem rendeltetése, hanem egyik jellemző tulajdonsága, viselkedésfajtája alapján nevezi el, és ebben osztozik olyan szavakkal, mint a *robogó,* amely egy időben a *scooter*t jelölte, vagy a hentesek *dagadó*ja, az egészségügyi dolgozók *elfekvő*je, a mozisok *felvevő*je, az egyetemek *hallgató*ja stb. Ezek szerint a magyar nyelvben létezik egy olyan tendencia, irány, hajlandóság vagy József Attila szóhasználatával „szellemiség ", amely elnevezés tekintetében előnyben részesíti a leíró eljárást a funkcionális, rendeltetetést jelölő eljárással szemben.

József Attila a nyelv szellemét a nemzetben meglévő közös ihlettel magyarázza. Ennek illusztrálására az analógiát használja fel: „a nyelvtudósok azt mondják, hogy (a beszélni tanuló gyermek) analógiát csinál, amikor azt mondja, hogy szépebb. Azonban mi sem természetesebb – teszi hozzá –, hogy ennek az analógiának megalkotására a már benne lévő szavak szellemisége ösztönzi." „Hogy mi ez a szellemiség – folytatja – ezt akkor tudjuk meg, ha rámérjük úgy az intuíciót, mint az ihletet és a fogalmat" (tehát a Croce és József Attila általa kidolgozott és

meghatározott kategóriákat). A fogalom, állapítja meg, az egész emberiségé, minden nyelvre lefordítható és ha az egyik nyelvben nincs külön szó arra a fogalomra, úgy körülírható és maradéktalanul kifejezhető. Ez a megállapítás ellentmond nemcsak az imént említett humboldti felfogásnak, amely szerint minden nyelv külön fogalmi világot teremt, hanem a hittérítők tapasztalatainak is, akik például az ördög vagy általában a „gonosz" fogalmát képtelenek voltak „maradéktalanul", vagyis a megtérítendők számára meggyőzően kifejteni, sőt a fordítók gyakorlatának, akik lábjegyzetek tömegével próbálják több-kevesebb sikerrel visszaadni egyes, az általuk fordított idegen nyelvben közkeletű fogalmak teljes jelentését és hangulati értékét. Az intuíció, jegyzi meg József Attila, nem közölhető, marad tehát közös szellemiségként az ihlet. És tényleg, fejezi be: „valamely költemény ihletét nem fordíthatjuk le, mert az ragaszkodik kiválasztott, változtathatatlan alakjához. Amikor verset fordítunk, úgy saját nemzetünk ihletével adunk formát."

Ez tökéletesen egybevág Kosztolányinak a humboldti nyelvi viszonylagosságon alapuló elméletével és gyakorlatával. Viszont nem ad kielégítő választ a nyelv szellemének; szellemiségének mibenlétére. Ha nem akarjuk ezt a fogalmat valami rejtelmes, isteni sugallattal magyarázni, csakis az egyes nyelvek szókincsen és nyelvtani szabályokon túlmenő tendenciáihoz, irányelveihez, szokásaihoz, konvergenciáihoz folyamodhatunk. A nyelvész Sauvageot a magyar nyelv leírását megkísérlő *Esquisse de la langue hongroise* című könyvének utolsó fejezetében a magyar egyik jellemzőjeként az ún. egyenes beszéd túltengését látja a függő beszéddel szemben. Karácsony Sándor, aki pedig nem is volt hivatásos nyelvész, német és magyar mondatok elemzése alapján a mellérendelő szerkezetekben látja a magyar nyelv „szellemét". Hasonló jellegű megállapításra juthatunk, ha például a francia és a magyar igerendszert, a térbeli és időbeli viszonyok nyelvi kifejezését hasonlítjuk össze. Ehhez azonban példák százait kell nagy körültekintéssel megvizsgálnunk, ezt pedig se József Attila, se Kosztolányi nem teszi meg.

A költeményben, írja József Attila, a világ ellentétei ritmusként nyilvánulnak meg. Ez utóbbi megállapítás megint kifejtésre szorulna, noha József Attila Petőfi négy, páratlan szépségű sorát hozza fel példának: *„Egy hattyú száll fölöttem magasan, / Az zengi ezt az éneket, / Oh, lassan szállj és hosszan énekelj, / Haldokló hattyúm, szép emlékezet"*, de nem mondja meg, vajon a „valóság ellentétei" a hangsúlyos és hangsúlytalan szótagok, az egyszerű és kettős magán- és mássalhangzók váltakozásában, vagy pedig és ezeken túmenően az ének és az emlékezet fogalmai között nyilvánulnak meg. Mindenestre ez a megállapítása is a nyelvi mű rendszerességére utal. A strukturalizmus delelőjén Roman Jakobson káprázta mikroszkopikus elemzésben mutatta ki,[15] hogy egy Baudelaire-szonettben a hangzási, nyelvtani és értelmi ellentétek és párhuzamok hogyan alkotnak nyilvánvaló vagy rejtett, bujkáló ritmust.

---

[15] Roman Jakobson: *Une microscopie du dernier spleen.* Tel Quel 29. 1967.

A végtelen regresszus lehetetlenségének arisztotelészi tétele, amely József Attila szerint azért jött létre, hogy megakadályozza a szellem beleveszését az anyag végtelenségébe, szintén a nyelvi rendszer megismerésének egyik módszerén, az osztályozás fogalmán nyugszik: a számára ismeretlen nyelvet tanulmányozó leíró nyelvész, miután informátora segítségével kiderítette, felfedte az illető nyelv alkotóelemeit, a fonémákat, szavakat, ragokat stb., ezeknek osztályokba sorolását tűzi ki célul. József Attila más megállapításai, javaslatai közvetett módon ugyancsak vonatkoztathatók a nyelvi rendszerre. A valóságról és az igazságról szóló fejtegetései pontosan alkalmazhatók a saussure-i *langue/parole* megkülönböztetésére: a valóságban, a *parole*-ban azt hallom, hogy *attam*, kettős t-vel, de a nyelvi rendszerben, a *langue*-ban az *ad* igét tettem múlt idő egyes számba, tehát azt akartam volna mondani, hogy *ad-tam*. A fogalom túlmegy a valóságon, amikor kivonja belőle az igazságot, írja József Attila, a genf–párizsi vonatjáratot, mondja Saussure, a valóságban egymástól különböző, mindig más és más szerelvények is biztosíthatják, a (menetrendbeli) igazság mégis a 10 óra harminc perckor induló vonat.

A műalkotás a nem szemlélhető világegész szemlélhető helyettese, úgy működik, hogy a valóság egy elemét kiválavasztva, a többit elfedi, ezt pedig teljes világegésszé növeli. „Az ihlet megragad bizonyos valóságelemeket, a többiek és szemléletünk közé helyezi és eltakarja a valóság egyéb részét, mint a telihold a napot napfogyatkozáskor" – olvassuk például az *Irodalom és szocializmus*ban. Ez a negativitás, a valóság egyes részeinek megsemmisítése a szemlélet számára, amely összevethető a műalkotás részeinek az egész javára történő elpusztításával, nem idegen a fentebb említett saussure-i negativitástól: Saussure, akárcsak József Attila, a valóság részeinek megsemmisítéséről, elfedéséről beszél, amikor a paradigmatikus tengelyen történő kötelező választás következtében megszünteti az összes egyéb választhatókat. Ez a módszer, amely Roland Barthes-nál a mítoszban fellelhető „gyilkosságokra" emlékeztet[16] (a francia katona képét elfedi a kép mitikus értelme, a francia gyarmatbirodalom egysége stb.), márpedig ilyen értelemben mítosz az irodalom maga és József Attila értelmezésében a nyelv is. (Mellesleg a művészi állandó és változóról szól Barthes első jelentős műve, *Az írás nullfoka* is.) Pusztítás, gyilkosság, megsemmisítés egyébként József Attila költészetének egyik lényeges motívuma: „mikor születtem, kezemben kés volt", „ölni szeretnék, mint mindannyian", „ha kell, embert is ölök", stb. A nyelv pedig, akárcsak a műalkotás, „gyilkosságon" alapszik, a valóságból csak egyes, a nyelvet beszélő közösség által fontosnak ítélt részeket hasít ki és jelöl meg, nem-folytonos elemekre bontja a folytonos (összefüggő) valóságot.

Mindent összevetve: József Attila és Kosztolányi Dezső ihletett megállapításai a nyelvről, bizonyításra, a lehetséges ellenvetések számbavételére szorulnak. „Nyelvész urak jobban tudják, költő jobban érzi", ez alighanem így is van, de a meggyőzés érdekében talán a költő urak se mondhatnak le arról a fáradságos aprómunkáról, amely az igazi nyelvész mindennapi kenyere.

---

[16] Roland Barthes: *Mythologies*. Seuil, 1957 és Angyalosi Gergely: *Roland Barthes, a semleges próféta*. Osiris–Gond, 1996. 74–93.

Harkai Vass Éva

JÓZSEF ATTILA ÉS KOSZTOLÁNYI

– Reminiszcencia, pastiche, palimpszeszt –

Ha József Attila kapcsán Kosztolányi Dezső neve felmerül, e két szerzői név relációja a József Attila-lírában néhány szöveget, szövegegyüttest vagy szövegrészletet mozgósít – érdekes módon főképpen a lírikusi pálya kezdeti és kései szakaszából.

(Reminiszcencia) A József Attila-líra és annak igen kiterjedt recepciója (vagy ennek akár csak bizonyos vonulatai, részletei) ismeretében a *reminiszcencia* kapcsán nem nehéz a költői pályájának elején álló József Attila első kötetére, a *Szépség koldusára* (1922) gondolnunk. A József Attila-irodalom részletekbe menően felfedte e korai verseskötet és a *Nyugat* első korosztályának tagjai közé tartozó „mesterek" költészetének összefüggéseit. Tverdota György *József Attila és a nyugatos hagyomány* címen külön tanulmányt szentelt e kérdéskörnek, mondván, hogy „[i]gen nagy számban lehet felsorolni olyan hatásokat, amelyek József Attilát a *Nyugat* felől érték. Szabolcsi Miklós, Király István, Tamás Attila és mások alaposan feldolgozták ezt a problémát és kutatásaik eredményeképpen egészében helyes arányokban, kellő világosságban áll előttünk József Attila lírája és a 20. századi magyar lírai hagyomány közötti összefüggés".[1] Ezen a kontextuson belül, Ady, Babits, Tóth Árpád és Juhász Gyula neve mellett Kosztolányié is felmerül. N. Horváth Béla a korai József Attila-líra reminiszcenciáiként Kosztolányi impresszionista hangulatait, Tóth Árpád melankóliáját, Babits rímjátékait, az Ady-líra több rendbéli hatását (a háromszavas verscímeket, az istenes verseket, a magyarság-versek „ostorozó, káromló" hangját, a „gyakori nagybetűs szavakkal jelzett elvonatkoztatásokat", a mámorkultuszt, a spleent, a kamaszkori szerelmek Léda-szerű megformálását, jelenetezését, szerelem és halál „gyakran elválaszthatatlan élmény"-ét), valamint a „tájversek és paraszti zsánerképek" Juhász Gyula költészetére utaló hatását említi.[2]

---

[1] Tverdota György: *József Attila és a nyugatos hagyomány.* In uő: *Ihlet és eszmélet. József Attila, a teremtő gondolkodás költője.* Gondolat, Budapest, 1987. 135.

[2] N. Horváth Béla: *A líra logikája. József Attila.* Akadémiai Kiadó, Budapest, 2008. 21.

De néhány lépésnyit akár vissza is léphetünk, hiszen Tverdota György is ezt teszi, amikor az addigi kutatásokon alapuló, azokra is hivatkozó reminiszcencia-elemzéseit az első kötetét közreadó József Attila még korábbi *zsengéi*re is kiterjeszti, helyenként felül is írva, kiegészítve az elődök megállapításait. Például amikor – épp Kosztolányira vonatkozóan – József Attila *Sóhaj* című zsengéjének mintáját az Ady-hatást hangsúlyozó korábbi kutatások ellenében Kosztolányi *Fölébredések* című költeményének jambikus négyes soraiban véli felfedezni.[3] De ha N. Horváth Béla monográfiájának előbbiekben hivatkozott részletét figyelmesebben olvassuk, kiviláglik, hogy a nyugatos reminiszcenciák jelenlétét ő sem csupán a *Szépség koldusá*tól jegyzi, amikor ezek kapcsán József Attila „korai" költői pályájáról, valamint „első" versekről beszél.[4]

A felsoroltak és a mögöttük álló, mögéjük rendelhető polcnyi szakirodalom idevonatkozó tételei – s maga a József Attila-líra mint vizsgált szövegkorpusz – alapján is nyilvánvaló, hogy a költő első verseskötetének megjelenéséig tartó időszakban lényeges szerepet töltött be a *Nyugat*-hagyomány. Ennek kapcsán szinte iskolapéldaként szokás felhozni e verseskötetnek a nyugatosok esztétizmusára, szépségelvére utaló címét, valamint a nyugatosok tollán (is) divatossá vált, gyakori szonettformáit. „A cím is, az ötven lapos füzet tartalma is igazolja azt, amit egy Jolánnak írt levele szerint (1921. X. 23.) az internátus igazgatója mondott a verseivel kapcsolatban: hogy »született nyugatista«" – írja Rónay György *József Attila útjain* című tanulmányában,[5] N. Horváth Béla pedig azt, hogy „[a] *Szépség koldusa* csaknem felét a szonettek adják, ami éppúgy értelmezhető a nyugatos formakultusz hatásaként, mint a fiatal poéta erőpróbájaként".[6] A század eleji líra ezen esztétizmusán, szépségelvén és formakultuszán belül (s szonettkultuszát tekintve is) kitüntetett szerepet játszik Kosztolányi szintén poétikai mintául szolgáló lírája.

(Zárójelben egy régebbi félreolvasás-élményemről szeretnék említést tenni. Amikor az 1994-ben kiadott, *Már nem sajog*[7] című kötetben, amelyben tizennégy kortárs költő József Attila legszebb öregkori verseit „írta meg" virtuálisan, elolvastam Parti Nagy Lajos cím nélküli hosszúversének első sorát [„Az illatos teából száll a gőz"],[8] intertextualitást sejtve ösztönösen a Kosztolányi-verseskötetben kezdtem nyomozni a verssor pretextusa után, holott, nagyon egyszerű logikával, csak a Parti Nagy-költemény második soráig kellett volna továbbjutnom: „szegény J. A. most hátulról előz". A rejtély megoldása ugyanis egyszerűbb volt, mint gondoltam

[3] Tverdota György: i. m. 136–137.

[4] N. Horváth Béla: uo.

[5] Rónay György: *József Attila útjain*. In Szabolcsi Miklós, Erdődy Edit (szerk.): *József Attila útjain*. Kossuth Könyvkiadó, Budapest, 1980. 47.

[6] N. Horváth Béla: uo.

[7] *Már nem sajog. József Attila legszebb öregkori versei*. Összeállította: Zelki János. Balassi Kiadó–Cserépfalvi Kiadó, Budapest, 1994.

[8] I. m. 65. A költemény később *Notesz* címmel jelent meg. Lásd Parti Nagy Lajos: *Grafitnesz*. Magvető, Budapest, 2003. 65–74.

volna: aki József Attila „öregkori versei"-t írja, még ha virtuálisan is, várhatóan József Attila-pretextusra hagyatkozik. S valóban ott a keresett verssor József Attila verseskötetében: az összes verseket tartalmazó kötet legeslegelső, *Távol, zongora mellett* című költeménye első strófájának második sorában: „A hangok ömlenek a zongorából, / mint illatos teából száll a gőz.". Inkább olvasói tapasztalatom alapján, mint mentségemre jegyzem meg: félreolvasásom oka azzal magyarázható, hogy a pretextusként alapul vett verssor olyan hamisítatlan Kosztolányi-hangon, olyan erős Kosztolányi-reminiszcenciával szólal meg,[9] hogy fel sem merült bennem, hogy József Attila írhatta volna. Mindehhez még külön adalék, hogy – miként a *Szépség koldusa* nem kis számú költeményének esetében – szonettformában íródott versről van szó.)

Bár a József Attila-líra e nagy szakirodalommal rendelkező kérdésköre csupán kiindulópontja szemlélődésemnek, egy pillanat erejéig mégis érdemes elidőzni Tverdota György idevonatkozó kutatásainál. Ezek ugyanis nemcsak időben visszafelé, a *Szépség koldusa* című verseskötet *előtt* íródott s kötetbe be nem került (csak a későbbi, összes verseket tartalmazó kötetekben olvasható) *zsengék*ig követik nyomon a századelő esztétista költészetének reminiszcenciáit (közöttük a Kosztolányi-hatás megnyilvánulásait is), hanem a József Attila-líra további időszakaira vonatkozóan is jelenlevőnek és jelentősnek tartják e hatások *beépülését* és *alakító* erejét. Tverdota többek között előbb a Szabolcsi Miklós és Bóka László által az Ady-hatással (az Ady *Ond vezér unokájá*val) összefüggésbe hozott, *Ősapám* című József Attila-vers kapcsán fedez fel Juhász Gyula-hatást (majd a Juhász- és Tóth Árpád-hatás kontaminációját), mondván, hogy „[a]z *Ősapám* az első kísérlet József Attila részéről a Juhász-féle zsánertechnika elsajátítására".[10] Majd Szabolcsi Miklóst idézi József Attila *Tanulmányfej* című versének Juhász Gyulá-s zsánerképeire tett megjegyzése kapcsán, mely utóbbi költeményt a *Külvárosi éj* egyik részletével látja összevethetőnek, mondván: „Juhász Gyula hatása tehát egyik összetevője lett annak a teljesítménynek, amelyet József Attila ebben a nagy művében elért."[11] Mindez pedig arra mutat rá, hogy a korai reminiszcenciák a költői pálya további időbeli szakaszaiba beépülő (azt is mondhatnánk, az idegenből sajáttá lett) poétikai tapasztalatként élnek tovább. Tverdota a tanulmányában felsorakoztatott példákkal egy „tanulási" folyamatot kíván bizonyítani, nevezetesen „a nyugatos költők hatásának komoly jelentőségét abban, hogy a József Attila-i életmű éppen az adott módon valósult meg".[12] A József Attila-kutatás által feltárt azonosítható hatásokon túl a még több „felismerhetetlenné asszimilálódott, azonosíthatatlanná oldódott hatás"-t is számba véve vonja le azon következtetését, miszerint „József Attila művészi tapasztalatainak szerveződésében és fejlődésében igen jelentős szerepet játszott a *Nyugat* hagyománya".[13]

---

[9] Rónay György is megjegyzi, hogy a költemény „Kosztolányira utal", „kivált intonációjával". I. m. 49.
[10] Tverdota György: i. m. 141.
[11] I. m. 143–144.
[12] I. m. 138.
[13] I. m. 153.

Ennek a dolgozatnak a keretei nem teszik lehetővé, hogy a *Szépség koldusá*ban színre lépő, korai József Attila-lírának más (a Kosztolányi-lírával való kapcsolódási pontokat csak részben, távolabbról érintő) részleteire is kitérhessek: a nyugatos hangon kívül az Erdélyi József-lírán iskolázódott új-népiesre, illetve az avantgárd szintén jelen levő hangütéseire.

(Pastich) A korai reminiszcenciák, hatások az „igazi", a megtalált költői hang irányába lendítik a retrospektív olvasói szemlélődést. A József Attila-irodalomban ismeretes Halász Gábor szinte anekdotikusnak tűnő, merész állítása, miszerint „József Attila igazi hangja, pontos dátummal meghatározólag, 1927 áprilisában szólalt meg, amikor leírta ezeket a sorokat:

Az Eiffel-torony éjjel eldől,
bebúvik paplanos ködökbe,
ha lány vagy, megcsókol a rendőr
s az illemhelyen nincs ülőke."[14]

Tverdota György épp ezzel az idézettel indítja 1999-ben kiadott József Attila-monográfiáját, hitelt adva az évszám pontosságának: „A fordulat, amely után sűrű egymásutánban írta remekműveit, valóban az 1927 tavasza és ősze között eltelt hónapokban következett be."[15] Tverdota a költői műhelybe is bepillantást kapó jó barát, Németh Andor, „József Attila összegyűjtött verseinek első szerkesztője" kötetszerkesztői elveit is méltányolva („»a legelőnyösebb prezentáció« igényére hivatkozva indokoltan tette a kötet élére az 1934-es életmű-válogatás, a *Medvetánc* anyagát, »hogy az olvasónak« ne kelljen »túl soká lapozgatnia, amíg [...] elérkezik az igazi József Attilához«"[16]) mégis lényegesnek tartja a pályakezdés éveinek verstermésére való odafigyelést. „Ma már azonban – írja –, az egyénileg változékony, de közmegegyezésszerűen megállapodott József Attila-kánon birtokában, hiba lenne félretenni a hosszúra nyúlt (1922–1927) és bőséges verstermést produkáló pályakezdési időszak költői gyakorlatának vizsgálatát. A megtalált hang ugyanis nemcsak kezdet, hanem végeredmény is. Kialakulásának folyamata nélkülözhetetlen tanulságokat rejt az érett korszak teljesítményének megértéséhez."[17]

A pályakezdésnek ebben az 1922 és 1927 közötti időbeli intervallumában, a kritikai kiadás adatai szerint 1924. január 29-én születik egy olyan (cím nélküli) József Attila-költemény, amelynek szövege alá a költő nem a saját, hanem Kosztolányi Dezső nevét írta, s csak a keltezés után tüntette fel nevének jelzetét *(Ja)*.

---

[14] Halász Gábor: *Az érzékeny költő (József Attila halálának ötödik évfordulójára).* In *Kortársak József Attiláról III. (1942–1945).* Szerk. Bokor László , sajtó alá rendezte és a jegyzeteket írta Tverdota György. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1987. 1746. – Az idézett versrészlet a *Párizsi anzix* záróstrófája.

[15] Tverdota György: *József Attila.* Korona Kiadó, Budapest, 1999. 6.

[16] Uo.

[17] I. m. 6–7.

[A multkor, szerda este…] kezdetű, szabályos négysoros szakaszokból álló, keresztrímes, jambikus tízesekben-tizenegyesekben írott költeményről van szó, amelyet a JAÖV (József Attila összes verseinek kritikai kiadása)[18] érdekes módon nem a „komoly" versek kronológiai sorába iktat, hanem a *Rögtönzések, tréfák, személyes apróságok* közé, a jegyzeteket is tartalmazó harmadik kötetbe, míg a gyűjteményes verseskötetek a „komoly" versek között tartják számon.

1924-ben vagyunk tehát, azaz a pályakezdés éveiben, a József Attila-kötetek sorát tekintve pedig az első, a *Szépség koldusa* (1922) és a második, a *Nem én kiáltok* (1925) című kötet közötti időszakban. A költemény méltán veti fel a József Attila-líra e korai szakaszát jellemző *reminiszcencia,* illetve *pastiche* alternatíváját.

A kritikai kiadás jegyzetapparátusa megemlíti, hogy többen „komoly" versként elemzik, s hogy „[i]kább tréfás stílusparódia".[19] Szabolcsi Miklós is stílusparódiának, „játék"-nak tartja, amelynek a szövege alatt feltüntetett név, Kosztolányié *„A szegény kisgyermek panaszai* s a tájleíró versek költészetének utánzását"[20] jelzi.

Rónay György említett, 1978-as tanulmányában részletesebben foglalkozik ezzel a József Attila-szöveggel. Szerinte „Attila talán nem *akarta* parodizálni *A szegény kisgyermek panaszai*t, de mert még Kosztolányival is majdnem úgy tele volt, mint Juhász Gyulával, önkéntelenül, mintegy emlékezetszerűen tévedt bele az ő hangnemébe".[21] Rónay inkább a költő „vissza-visszatérő neuraszténiás esti halálszorongását" gyanítja a verssorok mögött, a halálfélelem alapélményét, amely „talán gyerekkori, szabadszállási emlékeket is fölidézett benne: ezt sejteti a vers »tájképe«, valamilyen szittyós-lápos alföldi »holt vidék«, ahol – ez jellegzetesen Juhász Gyulára, az ő Alföld-élményének sugalmazására vall – »a halál tanyáz«. A vers ideje egyébként nem a gyerekkor régmúltja, hanem egy sokkal közelebbi »múltkor«, egy »másodika«, »most«, pontosan »szerda este«; ez a »most« azonban afféle ál-most, ál-közelmúlt: magának a visszajáró halálfélelemnek az ideje. Amit azonban a költő egy hasonlattal, majdnem elszólásszerűen, félreérthetetlenül a sajátjának vall, a saját életébe köt, a saját – szintén visszajáró – emlékvilágába kapcsol: sírtam, igen, most, másodikán, mondja; de a pontoskodó időbeli álcázás után egyszerre kitör egy hasonlat tárgyiasításában a lehető legszemélyesebb panasz: »mint kisgyerek, kit nagyon szoktak verni«. Végül is ez a sokat vert kisgyerek van jelen az egész versben, és ez él a szituáció ál-közelmúltjában, a legkevésbé sem kisgyerekes, de annál kosztolányisabb érzéssel ez »látja magát öregen ott heverni« […]. Ám amikor az utolsó sorban mintegy – névtelenül is – megnevezi magát, egyúttal ráeszmél a »lírai hős« *stiláris* nem-azonosságára önmagával; aláírja tehát a *jogos* tulajdonos, Kosztolányi Dezső nevét.

---

[18] *JAÖV III. Rögtönzések, tréfák, személyes érdekű apróságok. Jegyzetek.* Kritikai kiadás. Közzéteszi: Stoll Béla. Babits Kiadó, Budapest, 2005. 15.

[19] I. m. 258.

[20] Szabolcsi Miklós: *József Attila élete és pályája. 1.* Kossuth Kiadó, Budapest, 2005. *(Érik a fény)* 535. – Szabolcsi *Érik a fény* című monográfiájának régebbi kiadásában valamivel bővebben szól a versről: „az 1923 ősze után is túlélő nyugatos hang dokumentumának" tartja. (Rónay György: i. m. 61.)

[21] Rónay György: uo.

De akár így van, akár Szabolcsi Miklósnak van igaza: maga a gesztus, a kölcsönhang megjelölése, mintegy megbélyegzése mindenképpen a függetlenülés, emancipálódás jele."[22]

Meglátásom szerint mindenképpen stílusimitációról, pastiche-ról van szó. Ezen túl pedig az érdemel figyelmet a versben, hogy úgy ütközteti a játékosságot a tragikummal, a tragikumot (a félelmet, a halált, a halálfélelmet) a játékossággal, ahogyan majd a *Tiszta szívvel* című költeményben a tragikus és hetyke hangot. A Kosztolányi-hang nyilvánvaló: a „halk szava", a „bús füleimbe zsongott", a közérzetre nehezedő tájhangulatot sugalló reszkető kinti lombok a korai Kosztolányi-líra dekadens-spleenes hangulatát és atmoszferikus hangulatképeit idézik. A harmadik strófa „szegény" és „kisgyerek" szavai, a gyermeki nézőpont és szerep hangsúlyozása mindezekhez a Kosztolányi első kötetéből ismerős hangulatképekhez *A szegény kisgyermek panaszai*nak[23] szövegemlékét, valamint a Kosztolányi-lírából kicsengő részvét hangját társítják. Ezek a költemény azon intertextuális vonatkozásai, amelyek alapján akár egyszerű Kosztolányi-reminiszcenciáról is beszélhetnénk. Ám a szövegben el van rejtve néhány árulkodó patron. A „multkor szerda este" temporalitása még komolyan vehető – különösen, ha *A szegény kisgyermek panaszainak* intertextuális auráját is köré vonjuk (lásd a Kosztolányi-versciklus *Azon az éjjel* kezdetű, a „szegény" nagyapa haláláról szóló verset). Ám mit kezdjünk a kétszer is megismételt, „most másodikán" időmeghatározással,[24] amelyet akár a „multkor"-hoz, akár a szerdához (szerda estéhez) társítjuk, majdhogynem semmitmondó. A zsongó szúnyograj, a reszkető lombok valamilyen őszi hónapra utalnak, ám a „most másodikán" időjelzet a hónap megnevezése nélkül semmihez sem köthető, jóformán lebegővé lesz. Ennek a felemás, hiányos versinformációnak kétszeres megismétlése még inkább magára vonja a figyelmet, s arra utal, hogy itt nemcsak hatásról, hanem szándékos hatáselőhívásokról, a hatás imitációjáról van szó. Ha pedig mindehhez hozzávesszük még a „térgye" kontrasztként ható népies nyelvi formáját is, amely inkább a versben megidézett „ángyikám", mint az én-ként megszólaló lírai én szókészletébe tartozik, valóban a groteszk, a paródia jelenlétét konstatálhatjuk. A hatás (reminiszcencia) nemcsak szándékos, hanem parodisztikus imitációját, ami valóban a Rónay/Szabolcsi által említett „függetlenülés, emancipálódás jele".

Elképzelhető, hogy amikor a fiatal József Attila hangulatképeit papírra kívánta vetni, a Kosztolányi-hatás elkerülhetetlennek tűnő csapdájába eshetett. A költő verssel való küzdelméről a költeményhez tartozó jegyzetapparátus szűkszavúsága miatt nem tudhatunk sokat. A végeredményből viszont, ami maga a kész vers, annál többet. Például azt, hogy hogyan lehet (játékosan) a hátrányt előnnyé változtatni: ha a vers kosztolányis, legfeljebb költője nem vállalja, s annak nevét írja saját költeménye alá, akinek a hangján szól – aki a hangjával rá telepedett. Jelen

[22] I. m. 61–62.

[23] Vö. nemcsak a szegény kisgyermek szintagmájával, hanem Kosztolányi e versciklusának *Szegény anyám csak egy dalt zongorázik* sorával is.

[24] Rónay György ugyanis nem tér ki az ismétlés alakzatára.

esetben Kosztolányiét. Ám ez sem olyan egyszerű, hiszen sérti a költő ego-tudatát. Ezért úgy gondolom, a József Attiláéra rátelepedett Kosztolányi-hang is megjátszott, szándékosan eltúlzott. Ezek a hatáseffektusok teszik József Attila pasticheát, stílusimitációját játékossá és parodisztikussá. És itt van még az utolsó sor: „Mint kisgyerek, kit nagyon szoktak verni". Ez a verssor sem játékosan, sem parodisztikusan nem interpretálható. Belehasít a költemény másfajta regisztereibe – komolyan kell venni. A József Attila-irodalom a saját hangját még meg nem lelő költő első kötete kapcsán olyan motívumokat sorakoztat fel, amelyek költészetének későbbi szakaszaiban is tovább élnek. Tverdota György „bizonyos elemeikben többször változatlanul" vagy „formailag csiszoltabban, tartalmilag elmélyültebben" visszatérő és variálódó, „nagy jövőjű" motívumokról, a „korai és az érett költői gyakorlat közötti szerves összefüggés"-ről beszél.[25] *[A multkor, szerda este...]* verszárlatában is felismerhető a későbbi József Attila-líra egy jellegzetes vonása: nevezetesen a játékos vers hirtelen elkomorulása. Itt valahol találkozik Kosztolányinak a fikció szerint más körülmények között élő és felnövő (bár az egzisztenciális szorongásoknak és félelmeknek ugyanúgy kitett) szegény kisgyermeke az „Öcsödön rossz volt" József Attila-versszubjektumával.

(Kitérő: kései találkozás) A kései (textuális) találkozást a halál ténye hozza magával. A húsz évvel idősebb Kosztolányi József Attilának előbb mestere, majd kortársa lesz. A József Attila-biográfiából azt is tudjuk, hogy Babitscsal ellentétben Kosztolányi meleg emberi viszonyt alakított ki József Attilával. (Tverdota György ennek kapcsán „életre szóló baráti" közelségről beszél.[26]) A halál ténye azonban a húsz év korkülönbség ellenére is egymás mellé állítja a két költőt. Ebből József Attila a költőtárs halálát, a „Senkim, barátom! / Testvérünk voltál és lettél apánk" szituációját tapasztalja, éli meg. Ennek lírai kivetülése az 1936-ban írott, *Kosztolányi* című vers, majd e tragikus élményre 1937-ben a *Thomas Mann üdvözlésé*ben reflektál újra („Most temettük el szegény Kosztolányit").

Az utókor viszont az utólagosság perspektívájából egymás közelében tudja a két költő halálát, s ez a „tudás" visszamenőleg az egyébként is körülbelül egy időben íródó, kései Kosztolányi- és kései József Attila-lírát is egymás mellé állítja. Eisemann György Ady *Nem feleltem magamnak* és Kosztolányi *Ének a semmiről* című költeményét állítja egymás mellé, egymást interpretáló-erősítő szövegekként.[27] Külön tanulmány tárgyát képezhetné a kései Kosztolányi- és a kései József Attila-líra hasonlóságon és ellentéten alapuló párhuzamainak felkutatása: a Kosztolányi-féle „számadás" és a József Attila-féle „leltár" összefüggéseinek feltárása, illetve a „Jobb volna élni" és a „Talán eltűnök hirtelen" poétikai összevetése.

---

[25] Tverdota György: *József Attila*. 15., 17.

[26] I. m. 7.

[27] Eisemann György: *Modernitás, nyelv, szimbólum (1906 Ady Endre: Új versek)*. In *A magyar irodalom történetei 1800-tól 1919-ig*. Szerkesztette: Szegedy-Maszák Mihály és Veres András. Gondolat Kiadó, Budapest, 2007. 701.

(Palimpszeszt) A reminiszcencia is, a pastiche is szövegköziséget feltételező kategóriák. Újabb intertextuális viszonyként azokra a példákra és jelenségekre utalnék, amelyek az immár tradícióvá vált Kosztolányi-, illetve József Attila-líra intertextuális továbbélését szemléltetik. Az ezredforduló költészetének palimpszesztikus megnyilvánulásai során érdekes módon épp József Attila és Kosztolányi azok a költők, akiknek költeményeivel a kortárs költészet a leggyakrabban intertextuális dialógusba, játékba kezd. Ezek a palimpszesztek még meglepőbb módon nagyon gyakran épp azokat a József Attila-, illetve Kosztolányi-költeményeket szólítják meg, írják újra, amelyekben a léttapasztalat a megélt életévek kapcsán, ürügyén fogalmazódik meg (lásd József Attila: *Születésnapomra,* Kosztolányi Dezső: *Most harminckét éves vagyok…, Ha negyvenéves…*), s az ürügy is a preszövegként alapul vett versekéhez hasonló: a megélt harminckét, negyven, negyvennégy, ötven… életévekre irányuló költői reflexió.

Kovács András Ferenc, Balla Zsófia, Tóth Krisztina és mások palimpszesztjei a *Születésnapomra* című József Attila-verset írják újra.[28] A *Születésnapomra* ugyanakkor maga is intertextus, hiszen a költői ötlet épp Kosztolányi *Most harminckét éves vagyok* kezdetű, *A bús férfi panaszaiból* című versciklus verséből származtatható. Kosztolányinak van még egy életéveket tematizáló költeménye: a *Ha negyvenéves…* című. A krisztusi évekre rájátszó Kosztolányi- és József Attila-versek közül a palimpszesztekben József Attila *Születésnapomra* című költeményének formai bravúrjára,[29] ennek újraírására terelődik az ezredforduló költőinek figyelme, ám Kosztolányi *Ha negyvenéves…* című versének újraírására is több példát találunk.[30]

Ez az intertextuális játék pedig egyben visszautal arra a költői játékra, amellyel a húszas években József Attila szólította meg pastiche-ával *A szegény kisgyermek panaszait* író Kosztolányit. Azaz, bár *[A multkor, szerda este…]* nem tartozik József Attila élvonalbeli költeményei közé, az ezredvégi líra intertextuális játékai, palimpszesztjei visszamenőleg is felhívják a figyelmet megcélzott pretextusuk költőjének hasonló módon játékos-parodisztikus pastiche-ára – mintegy kiemelik (a feledés homályából is), ahogyan egy időben a költő addig nem túl jelentősnek tartott töredékei vagy a *Párizsi anzix* kerültek (utólag) az érdeklődés (és újraolvasás) középpontjába.

---

[28] Lásd Kovács András Ferenc: *Bírálóimhoz. Születésnapomra. Plágium;* Balla Zsófia: *Az élő forma;* Tóth Krisztina: *Porhó.* – E kérdéskörhöz lásd Harkai Vass Éva: *Egybehangzások, költői játékok.* In uő: *Verstörténések. Verselemzések, líratanulmányok és -kritikák.* Forum, Újvidék, 2010. 63–68.

[29] Ennek preszövegeként pedig Szabolcsi Miklós a 19. századi Jean Richepin *Chanson des Cloches de Baptême* című költeményére hívta fel a figyelmet. Szabolcsi Miklós: *Kész a leltár. József Attila élete és pályája 1930–1937.* Akadémiai Kiadó, Budapest, 1998. 804.

[30] Lásd Tóth Krisztina: *Delta;* Kovács András Ferenc: *Negyvenkedés; Álmatlanság. Hommage à Kosztolányi;* Parti Nagy Lajos: *Mesterszonett; Egy lopott kádé.* – E Kosztolányi-vers újraírásaihoz lásd Harkai Vass Éva: *A Hajnali részegség késő modern versbeszéde.* In *Hajnali részegség. A tizenkét legszebb magyar vers. 6.* Szerkesztette: Fűzfa Balázs. Savaria University Press, Szombathely, 2010. 384–396.

Angyalosi Gergely

A BŰNTELEN BŰNÖSSÉG PARADIGMÁJA

Bevezetésként szeretném felidézni egy majd három évtizeddel ezelőtt keletkezett írásomat. 1982-ben a *Könnyű, fehér ruhában* című vers elemzése során arra tettem kísérletet, hogy számot vessek József Attila Kosztolányi-élményével, mégpedig nem csupán a költői formákhoz és a nyelvhez való viszony szempontjából, hanem a költői világképek egymáshoz való viszonyát tekintve is.[1] Ez utóbbi szempont a szakirodalomban tudomásom szerint nem sűrűn merült fel addig. Azt a kérdést vetettem fel tehát, hogy vajon mi ragadhatta meg József Attilát a Kosztolányi-jelenségben? A kettejük közötti motivikus-szemléletmódbeli kapcsolat egyik lehetséges kulcsaként a gyermeklét költői értelmezését jelöltem meg. József Attila formafelfogását kölcsönvéve azt állítottam, hogy a gyermeki léthelyzet nem pusztán téma vagy motívum egyikőjüknél sem, hanem jóval több ennél: a világszemlélet, ez életértelmezés egyik lehetséges közege, vagyis ebben az értelemben *forma*.

1935-ös Kosztolányi-cikkében[2] a fiatalabb költő úgy foglalta össze a „Kosztolányi-gyermeknek" a világhoz való viszonyát, hogy az nem szociális, hanem animális; ebből az aszocialitásból ered a szeretet- és részvétvágy, a „panaszkodó" magatartás. Ez a gyermek értelmetlennek látja a felnőttek erkölcsi világát, amelyhez alkalmazkodik ugyan, de érzelmileg azonosulni vele nem tud. Olyan aszocialitásról van szó ugyanakkor – fűzi tovább gondolatmenetét –, amely mégis tartalmaz lényeges szociális elemeket, csakhogy fonákjáról: a társadalmi vonatkozások éppen a teljesítetlen vágyak formájában jelennek meg. Ez utóbbiak, írja, „egy társadalmon kívüli, azazhogy a társadalmi elvbe beléhelyezkedni nem tudó, ösztönös társiasságból fakadnak". Ezzel a megfogalmazással ugyanakkor azt is posztulálja, hogy a „társiasságnak" léteznek olyan formái, amelyek akkor is hírt adnak magukról, ha az egyén valamiféle társadalmon kívüli nézőpont paradox szándékával lép fel. Mi több, ezek a társiasság-alakzatok csupán a társadalmon kívül helyezkedő

---

[1] Angyalosi Gergely: *Az istenek ellen „könnyű, fehér ruhában"*. In A. G.: *A költő hét bordája*. Latin Betűk, Debrecen, 1996. 155–173.

[2] József Attila: *Kosztolányi Dezső*. In J. A.: *Irodalom és szocializmus*. Kossuth Könyvkiadó, Budapest, 1967. 256–262.

individuumban alakulhatnak ki a vágy vagy az utópia diskurzusának formájában. Németh G. Béla jegyezte meg, hogy József Attila nem a nihillel való szembenézést utasította el, hanem a nihil választásának problematikusságára figyelmeztette Kosztolányit. „A nihilizmus, ha tudatossá vált, nem folytatható" – írta. Ha az irodalomtörténész nem pontosan így fogalmaz is, szerinte a Kosztolányi-féle „nihilizmus" hátterén „szinte negatív te(le)ológiaként" rajzolódik ki egy értékvilág, amelyet reális megvalósulatlansága és megvalósíthatatlansága nem tesz érvénytelenné. Valójában tehát nem a nihilről, hanem egy „lehetséges" világról van szó, amely csak a realitások világán kívüli szempontból ragadható meg, és csak a költői diskurzus révén.

Közelebb kerülve mostani mondandómhoz, a két költő közös diszkurzív konfigurációját éppen „a bűntelen bűnösség", a bűnös áldozat mivolta, az őt elítélő szeretetlen világ bűnössége összefüggésében kerestem. Ennek első és egyben leghíresebb példájaként a *Tiszta szívvel* című verset jelöltem meg, kiemelve, hogy József Attila nemcsak az erkölcsről vitatkozik, hanem az erkölccsel is, amennyiben megkérdőjelezi a (Kosztolányi szavával) „biztosnak és mindig igaznak" elismert igazságokat és értékeket. Nemcsak a *Könnyű fehér ruhában* beszélője állítja az Én és a Világ viszonyát egyenlő felek szerződése, kölcsönös számadási kötelezettségnek. (Gondoljunk csak az egy évtizeddel korábbi verssorra: „Ha világ a számadásom, / úgy itthagyni, sose lásson".) Ha a világ bizonyul „szerződésszegőnek", az Én jogosult felbontani a szerződést. Ez az attitűd természetesen gyökeresen ellentmond annak, amit Freud „realitáselvnek" nevezett. Megjegyzendő ugyanakkor, hogy az erkölcs általában nem szeretetreméltó József Attilánál, s megfordítva: utal rá, hogy aki csak szeretni tud, nem lehet makulátlanul erkölcsös. Kosztolányi feltehetően azért is gyakorolt rá olyan erős hatást, mert a *Számadás* költőjének egyik központi témája *az erkölcs provokálása*. Erre nyilvánvalóan az Esti Kornél-novellák szolgáltatják a legjobb példákat, vagyis az olyan szituációkat, amelyekben az erkölcsi szempont abszolút érvénye kétségessé válik. Gyakran előfordul Kosztolányinál is, hogy a morálnak a szeretet előtt kell kapitulálnia. Ezt az ön-felidézést lezárandó, megemlítem, hogy 1982-ben fiatalos magabiztossággal kijelentettem: Kosztolányi tévedett, amikor az esztétikum vagy az ízlés területén akarta megoldani azokat a nagyon is releváns etikai dilemmákat, amelyeket könyörtelen pontossággal jelölt meg. Miért nem az erkölcsiség új típusait kereste? Nos, ma már látom, amit akkor nem akartam, vagy nem tudtam látni: azt etikai problémák esztétizálása Kosztolányinál nem más, mint maga ez a keresés.

Mindezek után nem meglepő, hogy roppantul megörültem Tverdota György 2010-ben megjelent kötetének, amely József Attila „bűn-verseit" járja körül.[3] Annak a megérzésnek az irodalomtudomány által való igazolását láttam benne, amelynek a nyomán annak idején elindultam. Tverdota legfőbb törekvése ebben

[3] Tverdota György: *Zord bűnös vagyok, azt hiszem. József Attila kései költészete.* Pro Pannonia Kiadói Alapítvány, Pécs, 2010.

a kötetben talán nem az volt, hogy „leváltsa" Németh G. Béla koncepcióját a „kései" versek „létösszegző", „időszembesítő" jellegét illetően, ám mindenesetre egy új hangsúlyt jelöl ki, amikor a bűn-problematikát járja körül. Márpedig ezt az összefüggésrendszert Németh G. Béla szempontjai alapján aligha lehetett volna megvilágítani. A magam véleménye az, hogy a kétféle megközelítés egyáltalán nem mond ellent egymásnak. Tverdota végig követi az etikai kérdések felbukkanását József Attilánál, majd egyre inkább leszűkíti ezeket a bűn, a bűnös-lét, a megbocsátás, s nem utolsósorban a bűntelen bűnösség dilemmáira. Megállapítja, hogy 1934-től ezeknek a dilemmáknak a súlya szinte elviselhetetlenné növekszik, az „öngyötrő moralizálás" versek egész sorának lesz szervezőelvévé. Könyvét olvasva egyre inkább az volt a benyomásom, hogy a bűn-problematika körültekintő és minden főbb variánst érintő leírásából, ha nem maradt is ki teljesen a *Könnyű, fehér ruhában* által képviselt alakzat, de legalábbis nem a kellő súllyal jelent meg. Arra a vonatkozásra gondolok, amit József Attila „az eredendő bűnnek, a szeretet ellen elkövetett bűnnek" nevezett.[4] Márpedig a bűn-kérdésnek pontosan ez az aspektusa ad lehetőséget arra, hogy összekapcsoljuk Kosztolányi Dezső és József Attila látásmódját mindkettejük végső alkotó periódusában.

Tverdota a bűntelen bűnösség paradoxonját *Iszonyat* című vers értelmezése során lényegében úgy összegzi, hogy annak lélektani alapja „az ember diffúz, tárgytalan bűntudata, rossz lelkiismeret, amelyet nem alapoz meg megnevezhető rossz cselekedet". Vagyis a bűntudat megelőzi a bűntettet, s ez vezet el az eredendő bűn, „az emberi természetben érvényesülő gyökeres rossz" feltételezéséhez. (Azért követtem el a bűnt, mert bűnös vagyok akkor is, ha nem követem el.) Nem vitatom ennek az értelmezésnek a relevanciáját (nem beszélve arról, hogy Tverdota bőségesen utal a kérdés teológiai és filozófiai vetületeire is), csupán nem érzem úgy, hogy lefedné a szeretet és a bűn összefüggéseinek gondolatkörét is, amelyet idetartozónak vélek. Kosztolányi *Könyörgés az ittmaradókhoz* című versét közvetlenül a negyedik strófa miatt láttam ideköthetőnek: „Vétkeztem itt s vétkeztek ellenem, / bár senki úgy, mint lázadt szellemem, / az sakantyúzott szünös-szüntelen, / s ezért vagyok én bűnös-bűntelen."

Mindazonáltal még két szempontból foglalkoztatott a vers. Először is szerettem volna világosabban látni, hogy a szeretet–bűn konfiguráció mennyiben egyezik és mennyiben különbözik egymástól a két költőnél? Kevésbé fontosnak látszó, de va-

[4] „A másik fajta az a bűn, melyet akaratlanul elkövet az ember, és akkor is megbán elkövetője, ha nem büntetik érte. Ez az eredendő bűn. Bűn az ellen, akit szeretünk. Az ilyen bűn ellen nem elég nembüntetéssel küzdeni, az ilyen bűnt kifejezetten meg kell bocsátanunk egymásnak. Az ilyen bűnt meg nem bocsátani, maga is bűn. A diktatúrákban, az osztályelnyomatáson és idegen munkaerő kizsákmányolásán alapuló társadalmakban a meg-nem-bocsátás bűnében is szenved az emberiség. Ez ellen a bűn ellen bizony nem lehet másként cselekedni, mint küzdeni egy olyan társadalmi rendért, termelési módért és elosztási szervezetért, melyben az emberek könnyebben megbocsátanak egymásnak. Ne feledkezzék meg arról sem, hogy az osztálytársadalmakban azoknak a bűnöknek a tudata, melyek csak azért bűnök, mert büntetés jár értük, homályosítja el az eredendő bűnnek, a szeretet ellen elkövetett bűnnek tudatát (ha ugyan egyáltalában engedi létrejönni) és ez teszi lehetetlenné, hogy megbocsátásra képesek és alkalmasak legyenek az ember fiai." József Attila: *Irodalom és szocializmus*. 276.

lójában egyáltalán nem érdektelen kérdés, hogy az elmúlt évtizedekben miért nem született egyetlen alapos elemzés sem erről a Kosztolányi-versről? Amely ugyanakkor nagyon ismert, sőt népszerűnek mondható, hiszen többször megzenésítették, s olyan művészek adták elő, mint Mensáros László, Latinovits Zoltán vagy a Kaláka együttes.

A szeretet és a bűn, a szeretteink ellen óhatatlanul elkövetett bűnök gondolata korán megjelenik Kosztolányi költészetében. Most csak a *Vérés* című versre utalnék, illetve annak két strófájára a *Kenyér és bor* kötetből. „Mert vertem, akiket szerettem, / s kiket szeretek, vernek ők. [...] Jaj én tudom, hogy nem mulatság / szeretni és nem heverés. / De most tudom, szeretni szörnyű, / szeretni az: verés, verés." Nem különösebben jó műről van szó, mint ahogyan a *Könyörgés...* sem mérhető poétikai megvalósulásában az olyan remekművekhez, mint a *Hajnali részegség* vagy a *Szeptemberi áhítat* – talán ez is magyarázza a rájuk irányuló mérsékelt figyelmet. Igazat kell adnom Király Istvánnak abban, amit általánosságban jegyez meg Kosztolányi lírájáról: „Számos esetben a rím húzta magához a gondolatot, a nyelv írta a verset."[5] A *Könyörgés...* esetében ez nem mindig eredményezett poétikai bravúrt; mi több, a szöveg nemegyszer a giccs határát súrolja, vagy tán át is lépi ezt a határt. Ezzel együtt is biztos vagyok abban, hogy az utolsó két versszakot egyetlen Kosztolányi-értelmezés sem hagyhatja figyelmen kívül: „Azzal, mi biztos és szilárd-igaz, / holtomban új halálba taszítasz, / aki halandó, folyvást botlik az, / számomra csak a kétes a vigasz. // A kancsal emlék szépítsen tovább, / mint hold, mely a felhőkön oson át, / s széthordva megbocsátó mosolyát, / ezüstté bűvöl minden pocsolyát."[6]

Térjünk vissza az alapkérdésre. A bűntelen bűnösség nyilvánvalóan egzisztenciális meghatározottságként jelenik meg a versben. A gyarló földi léthez hozzá tartozik a „botlás", vagyis a folyamatos vétkezés, amelyet Szent Pál a *paraptóma, parabászisz* (bukás, törvényszegés) kifejezésekkel jelöl, s amelyeket megkülönböztet a *hamartiá*tól, vagyis magától az általában vett bűntől. Ha viszont a vétkezés elkerülhetetlen, ez megelőlegezi a megbocsátás igényének jogosultságát. A legkülönösebb a versben talán az, hogy nincs benne utalás valódi bűntudatra, következésképpen nincs benne lelkiismeret-furdalás sem. Az elkövetett vétkeket ugyan elismeri („Vétkeztem itt..."), de azonnal felnagyítja a büntetést, amelyet maga-magára mért: „bár senki úgy, mint lázadt szellemem, / az sarkantyúzott szünösszüntelen". Ebből pedig – talán valóban a rím vonzására, de nagyon is odaillően – következik a bűntelen bűnösség megállapítása. A beszélő tehát azzal az indoklással folyamodik embertársai bocsánatáért, hogy vétkeiért már megbűnhődött önmaga által, személyisége nem csupán gyarló, mint minden emberé, de vétkeit „lázadt szelleme" leküzdhetetlen nyomására követte el, vagyis egyfajta értékeken

---

[5] Király István: *Kosztolányi – Vita és vallomás.* Szépirodalmi, Budapest, 1986. 450.

[6] A „hold" és a „holt" szavak hangzásából adódó szemantikai közelségre, illetve ennek Kosztolányi-féle megfogalmazására Kassai György hívta fel a figyelmemet. A halott-motívum „spektrális" jelenlétét ez is nyomatékosíthatja („mint hold" [*holt*]). Lásd még Kosztolányi Dezső: *Ábécé a fordításról és a ferdítésről.* In K. D.: *Nyelv és lélek.* Szépirodalmi, Budapest, 1971. 515.

felüli érték nevében. (Ez a mozzanat kicsit emlékeztet arra, amit a fiatal József Attila kamaszos heroizmusával kapcsolatban jegyez meg Tverdota. „S bünhödnöm kell, mert nagyot mertem" – írta az ifjú poéta a *Vágymagam a Hold alatt* című versben.) A másik megjegyzésünk az lehet, hogy a vers éles különbséget tesz az úgynevezett „szándéketika" és a „következményetika" között („csak szándokom és ne az érdemet", „mi vérzik és fáj most mellem megett"). A szív ősi toposzára hivatkozik tehát, méghozzá a látszat (és a cím) ellenére nem alázatos, könyörgő tónusban: „azon lehet akkor megmérnetek". Az önvád és a mérgek, a kín és a magány mindmind mentségül *kell*, hogy szolgáljon a beszélő megmérettetésénél.

A legfigyelemreméltóbb azonban mégiscsak a lelkiismeret-furdalás teljes hiánya. A versbéli én valójában nem is bűnei alól kér feloldozást, hanem a negatív megítélés egyértelműségét nem képes elviselni: „De a komor szemet el nem bírom". A „számomra csak a kétes a vigasz" sort minden bizonnyal lehet úgy értelmezni, hogy az irgalom előzze meg a bűn megállapítását. Nem az elkövetett vétség pontos megállapításáért, az érte kiszabott megfelelő mértékű vezeklés után kiérdemelt bűnbocsánatért könyörög. Azt kéri társaitól (nem pedig *testvéreitől*), hogy helyezkedjenek a közös *condition humaine* álláspontjára, amelynek az alapján a bűnös-létre adott egyetlen adekvát válasz az irgalom. Nagyon fontos, hogy nem szeretetet igényel és nem is azt sugallja, mint József Attila az általam hajdan elemzett versben, hogy maga teremti meg majd a világból hiányzó szeretetet vagy szerelmet. Amit ki akar zárni, az az értelem, vagyis a magabiztos erkölcsi megítélés metsző kegyetlensége. És ezen a ponton már-már vádolja a bíró szerepében fellépőt: „holtomban új halálba taszítasz", „nézd, fél a lelkem, mint hulló szirom". A biztosnak vélt ítélet szinte egyenértékű a gyilkossággal.

A „megoldás" pedig a megcsaló-megszépítő emlékezet mint a legemberibb tulajdonság megjelenítése olyan vizuális metaforikában, amely mesterien keretezi a verset: „gyarló valómban meg ne lássatok, / ködként inogjon eltűnt társatok". A jótékonyan takaró köd ugyanazt műveli, mint a felhőkön átosonó, a pocsolyákat ezüstté bűvölő hold, s mint a kancsal emlékezés maga. Ha akarjuk, nevezhetjük ezt „részvétetikának", vagy „esztétikai sztoicizmusnak", mint például Király István tette. A mi szempontunkból a lényeg az, hogy „az erkölcs hűvös, kék vasának" elutasítása ugyanúgy jellemzője Kosztolányi, mint József Attila világlátásának. Amikor az ifjabb költő arról értekezett a harmincas évek elején, hogy „minden ideges ember a felelősségnek, az erkölcsnek, a lelkiismeretnek, a lélek szigorú bírájának betege ma", ugyanúgy viszonváddal illette az erkölcsöt, mint Kosztolányi, csak éppen marxista terminológiával körítve. Lényeges különbség azonban kettejük között, hogy a *Hajnali részegség* költője bűnnek tartja a szeretetlenséget, de igazából nem hisz a szeretetben. Jeges hidegség árad a *Könyörgés*ből, s szinte behaviourista látásmód: a legtöbb, amit embertársainktól elvárhatunk, hogy ne bántsanak minket, s a legnagyobb élmény, amit a földi lét adhat nekünk, ha hajlandóak vagyunk szépnek látni azt, amiről fogalmunk sem lehet, milyen is valójában. Az a gyanúm, hogy a későbbi korok irodalomtörténészei számára ez a giccsnek álcázott tragikus kiábrándultság volt túlságosan groteszk képlet ahhoz, hogy a vers mélyreható elemzésével próbálkozzanak.

N. Horváth Béla

A POLITIKUM ESZTÉTIKÁJA

– József Attila Kosztolányi-kritikájának szövegváltozatai –

József Attila „Kosztolányért lelkesült", hogy a hírhedt vers egyik kitételével éljünk, amit alátámasztanak a visszaemlékezések. De megerősíti ezt József Attila is, aki így búcsúzik a mester halálakor: „Senkim, barátom! / Testvérünk voltál és lettél apánk." Amikor is az „apánk" nem feltétlen egy apaimágót jelöl, nem feltétlen pszichoanalitikus kontextusba ágyazódik ez az elismerő, a tekintélyt illető megnevezés. Kosztolányi itt abba a felnagyító, a gyermek–felnőtt (apa) aránytalanságot hangsúlyozó oppozícióban jelenik meg, mint az *Arany*ban – tehát a pszichoanalízistől érintetlen versben – az akkori „mester": „Hadd csellengünk hozzád vagyonos Atyánk!" A kritika, a *Kosztolányi Dezső* azonban nem ezt, a feltétlen tekintélyt elismerő attitűdöt mutatja, hanem inkább egy másik „atya" kapcsán leírt vallomást: „s én bosszankodnék, de nem mondanám." *(Magad emésztő)* Azzal a különbséggel, hogy itt mondja, ha kicsit öncenzúrázva is, amit a kihagyott szövegváltozatok mutatnak, ha kicsit tompítva is.

A kritika többrétegű, amint már az elemzők, elődeink és a jelenlevők közül is többen, rámutattak. Kétségkívül erős a szellemi rokonság a két alkotó között, mint Angyalosi Gergely[1] értelmezi az írást, de nyilvánvaló a világképek dialógusa is, ahogy Veres András[2] jellemzi a megmutatkozó distanciákat. Ez érződik már a tisztán esztétikai érvekkel operáló szövegrészben is, az *Őszi reggeli* elemzésében. Itt József Attila – mint más szövegeiben is – egy a bevezetőben tett axiomatikus kijelentése összefüggésében értelmez. „Ha a mű formájáról, magáról a műről szólunk, nem is beszélünk egyébről, mint arról, hogy a költő mielőtt tollat vett volna a kezébe, milyennek fogta fel az olvasót."[3] Az axiomatikus műértelmezés – erősen

---

[1] Angyalosi Gergely: *Az istenek ellen könnyű fehér ruhában. (Megjegyzések József Attila és Kosztolányi Dezső szellemi kapcsolatáról)* In *Költőnk és korunk III. Tanulmányok József Attiláról.* Szerkesztette Fenyő D. György és Gelniczky György. Országos Pedagógiai Intézet, Budapest, 1983. 358–375.

[2] Veres András: *Világképek dialógusa.* In *Testet öltött érv. Az értekező József Attila.* Szerkesztette Tverdota György, Veres András. Balassi Kiadó, Budapest, 2003. 64–78.

[3] *József Attila Összes Művei III.* Sajtó alá rendezte Szabolcsi Miklós. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1958. 167. (a továbbiakban JAÖM)

emlékeztetve az *Irodalom és szocializmus*ban végigvitt műalkotás és forma elemzésére – konkretizálódik az *Őszi reggeli* olvasásában. Ez az értelmező olvasás pedig meglehetősen kritikus, értetlenkedő. „A pompa ez, részvéttelen, derült – igen, de a Kosztolányi-vers az és nem az ősz gyümölcse. Mi tehát ezt kívánjuk a költőtől szerinte, hogy pompás, részvéttelen és derült legyen – mintha az ötvenéves Kosztolányiban is a szegény kisgyermek panaszkodnék."[4] Roppant szellemes levezetés: először megfordítja a mű és valóság viszonyát, mondván, hogy a Kosztolányi-vers a pompás, részvéttelen és derült, majd interpretálva az axiómáját, felteszi a kérdést, hogy az olvasó várná-e ezt Kosztolányitól, végül megfricskázza, hogy ez szegény kisgyermekes panaszkodás. S ugyanez a kellemetlen értelmező, kutakodó, elemző gyakorlat figyelhető meg más szöveghelyen is. A „nehéz sötétsmaragd szőlő" képről írja: „Így hát a szőlő – nehéz. Pedig, ha valaki hozzányúlna, megfogná, fölemelné azt a szőlőt, mindjárt meggyőződne róla – nem oly nehéz, hogy említésre érdemes volna. Ez a valaki persze meg is enné a szőlőt. Márpedig Kosztolányi nem a szőlőnek, a körtének, hanem önmagának a végzetét sejteti."[5] Kétségtelen alapos szövegelemzés tárgya a vers és célpontja is. Nem annyira a formalizmus esztétikája (mint Lengyel András állítja[6]) és elemző gyakorlata látszik itt érvényesülni, mintsem az az elemző módszer, ahogy József Attila darabokra szedi a megbírált szöveget és sajátos interpretációkba helyezi azokat. Így csinálta ezt a *Magyar Mű és Labanc Szemlé*ben, s így a Babits-kritikában is.

Az írás címe a szövegváltozat szerint: „Ének a semmiről."[7] Ez a visszavont, mert nyilván túlzónak, bántónak talált cím funkciójánál fogva összefoglalóan jellemzi a bírált tárgyat, tehát a jubileumi válogatott kötetet. S meg is fogalmazódik tételesen a cím implicit tartalma: „Kosztolányi egész költészete egy kicsit ének a semmiről."[8] A szövegváltozatban nem finomodik a kijelentés, az „egy kicsit" hiányában sokkal határozottabb értékrend fogalmazódik meg. Kérdés persze, mit ért a hivatkozott Kosztolányi-vers, az *Ének a semmiről* a semmi fogalmán és mit a kritikus József Attila. Valóban a nihilizmus verse-e az *Ének a semmiről*, ahogy a kritikus interpretálja az egész életműre kivetítve: „Kissé e szociális nihilizmus fejlődésének filmje összegyűjtött költeményeinek vaskos kötete, s azt hiszem, költeményeinek álomszerűségét végső fokon ez a szociális nihilizmus határozza meg, amely képalkotását is szabályozza."[9] Ez a kijelentés szoros kapcsolatba vonja a vers esszenciáját, a képalkotást a „szociális nihilizmussal", amit a szöveg egy korábbi része, nem ellentmondásosan ugyan, de rögzít.

---

[4] JAÖM III. 168.
[5] JAÖM III. 168–169.
[6] Lengyel András: *A föltáruló „semmi". Kosztolányi és a nihilizmus.* In *A modernitás antinómiái. József Attila-tanulmányok.* Tekintet könyvek, Budapest, 1996. 194–272., különösen: 224–226.
[7] JAÖM III. 409.
[8] JAÖM III. 170.
[9] JAÖM III. 170.

A kritika ezen része bevonja az értelmezésbe Kosztolányi egyik vallomását, amint arra Veres András és Lengyel András[10] is utal. Kosztolányinak a *Nyugat* 1933. januári számában megjelent *Önmagamról* című írása inspirálja a vitát, s jelent a fiatalabb költőnek hivatkozási alapot. Noha nem utal a *Nyugat*-beli írásra, de hivatkozik az ott leírt fogalmakra. A hét részből álló sorozat leghangsúlyosabb darabja az V. és VI. Előbbiben a deklaráció nyilvánvalóságával fogalmazódik meg: „...hiszek a költészet öncélúságában."[11] Nem egyszerűen a l'art pour l'art újraidézése határozza meg ezt a költészetesztétikai pozíciót. „A közügy a mű" – jelenti ki Kosztolányi, poentírozva állítva szembe a megformált esztétikumot a társadalmi tartalommal, mintegy cáfolva az utóbbi bármiféle esztétikai reprezentációját, a közügy, a politikum esztétika ábrázolási lehetőségét. Majd az előbbi axiómát egy ugyancsak deklaratív kijelentéssel értelmezi: „Ha egy költő bármely érdek szószólójává válik, szolgává aljasul. Mindegy, hogy ez az érdek milyen és mekkora."[12] Kosztolányi tehát nem tesz különbséget jó mű és rossz mű, jó költő és rossz költő, emberileg alantas és felemelő „érdek" között, s nem is utal történelmi tényekre, tanulságokra. Álláspontja sterilen esztétikai, kiiktatva az esztétikából mindazt, ami mást jelent, mint „az emberi dolgokon való önfeledt elrévülést, szavakkal való játékot".[13] A gondolatmenet nyilvánvalóan poentírozó és epatírozó.

A VI. rész tipológiába rendezve fejti ki az előbbi tartalmakat. Kosztolányi Jules de Gautier-t[14] idézi, s polarizáló szemléletét alkalmazva tipologizálja az „emberfajtát" homo moralisra és homo aesteticusra. Az utóbbi vallja nyilvánvalóan a költészet öncélúságát, hisz „a mindig vitatható igazság helyett az ízlést emelte a polcra", „aki nem áll sem jobboldalon, a bégető, fehér bárányok között", se baloldalon, az ordító, fekete farkasok között, „aki semmiféle párthoz sem tartozhat".[15] A nyilvánvalóan túlzó, ugyanakkor szellemesen poentírozó fogalmazásmód a homo moralist a társadalomfilozófiák emberével azonosítja és kegyetlen kritikát mond: „A homo moralis mindig háborúkat indít, forradalmakat szervez, máglyákat gyújt, akasztat, önsanyargatásra, állati robotmunkára kényszerít milliókat, egy szebb jövő ígéretével, melyet még sohase váltott be. [...] A homo moralis mindig paradicsommal kecsegtet és mindig siralomvölggyé változtatja a világot."[16] Kosztolányi érzékelhetően elutasít mindenféle üdvtant, a kereszténységet éppúgy, mint a szocializmust. A tiszta esztétikum nevében megfogalmazódó radiális tagadás az erőszak gyűjtőfogalma alá sorol háborút, forradalmat, inkvizíciót, aszkétizmust és társadalmi elnyomást, egyenlőségjelet téve a történetileg különböző társadalomtörténeti jelenségek közé.

---

[10] Lengyel András: i. m. 228–229.; Veres András: i. m. 72–74.
[11] Kosztolányi Dezső: *Önmagamról*. Nyugat 1933. I. 5.
[12] I. m. 6.
[13] Uo.
[14] Jules de Gautier (1858–1942) francia filozófus, esszéista.
[15] Kosztolányi Dezső: i. m. 6.
[16] Uo.

József Attila kritikája ezen a ponton megértőbbnek tűnik, szelídebbnek. Finom distinkcióval korrigálja a mester vallomását, hogy a költői föladat nem a szemlélődés, hanem a versírás: „Ez azonban mégis csak cselekvés – hozzá egyszerre erkölcsi és gazdasági cselekvés."[17] A társadalomfilozófiákban jártas gondolkodó magabiztosságával magyarázza meg a Kosztolányi-versek álomszerűségét: „Homo aestheticusnak csak az az ember vallhatja magát, megfeledkezve az aestheticai tárgy gazdasági és erkölcsi jelenőségéről, ki nem érzi át, hogy léte a társadalmi életbe, viszonyokba ereszti gyökereit, az, aki nem tudja azonosítani magát a társadalmi létet szabályozó alapvető elvekkel."[18] Nyilvánvalóan marxista szemlélete adja meg értelmezésének alapját. A kéziratban a versírás még „termelési szükséglet",[19] tehát egy direktebben marxizáló fogalommal írja le az alkotást, némiképp az *Egyéniség és valóság* gondolkodásmódjára emlékeztetve. Cáfolja az „esztétikai tárgy", a műalkotás önmagában és önmagáért valóságát is, mondván, hogy az gazdasági és erkölcsi természetű. S természetesen következik e logikai sorban az a tétel is, amely az emberi lét és társadalmi lét elválaszthatatlanságát állítja. Mondhatni, közérthetően fogalmazott marxista alaptételekkel értelmezi, és nyilvánvalóan cáfolja a Kosztolányi-féle homo aestheticusban reprezentálódó világfelfogást az alkotásról és alkotóról.

A József Attila-i értelmezés nyilvánvaló marxizmusát mutatja a Kosztolányi-tipológia kibővítése: a homo aestheticus József Attilánál nemcsak a homo moralissal, hanem a homo oeconomicussal is oppozíciót alkot. Veres András pontosan érzékelteti, hogy József Attila azért vezet be egy harmadik típust, mert „a maga marxista nézőpontjából fontosabbnak (és bizonyosabbnak) tartja a történelmet magyarázni kívánó marxi gazdaságelméletet, mint az ehhez képest másodlagosnak ítélt politikai programot, illetve magatartást".[20] A homo moralis József Attilánál – egyáltalán nem a Kosztolányi-féle negatív jellemzésben – „az erkölcsi, a szociális jóra törő ember", tehát némiképp az elvi és talán az idealista embertípus. A tipológia harmadik eleme, a „gazdálkodó" ember mindenképp a társadalmi gyakorlat megalapozottságát, valósságát képviseli. Aligha kétséges, hogy egyfajta fejlődésrajzot jelent a két típus, s ez utóbbi áll közelebb József Attilához. Aki megint fölnézett az egek fogaskerekére, s a törvény szövedékének fölfesléséből levonta a tanulságokat.

József Attila Kosztolányi-bírálatának alapja nyilvánvalóan a marxista világszemléletet. Az a marxizmus, amelynek ekkori szemléleti horizontját a Hort Dezső könyvéről írott bírálat is jelzi. Mint Veres András is utal rá,[21] a homo oeconomicus fogalma itt is szerepel. Talán úgy is fogalmazhatnánk, hogy itt szerepel igazán, talán a Hort Dezső-könyv inspirálhatta a fogalomhasználatot is. A József Attila által bírált *Új szocializmust!* című könyvben a szerző elveti a történelmi ma-

[17] JAÖM III. 169.
[18] Uo.
[19] JAÖM III. 410.
[20] Veres András: i. m. 74.
[21] I. m. 75.

terializmus fogalmát, s helyette az „ökonomikus realizmust"[22] ajánlja. Hort a neomarxizmus és a Hendrik de Man-i kritika szemléletében értékeli a marxizmust és bírálja könyve második részében. Az ökonomikus realizmus bevezetését azzal indokolja, hogy a marxi szemlélet mindenekelőtt egy történelmileg lehatárolt társadalmi rend „gazdasági szerkezetét igyekszik felderíteni".[23] Hort az 1930-as évek elején megjelent *Deutsche Ideologie* és a *Zur Kritik der Politischen Ökonomie* előszavára hivatkozik, azaz a marxizmust új értelmezési pozícióba helyező művekre. A József Attila-i emberértelmezés részben erre épül. A *Zur Kritik* azon kitétele, amely a termelő erők és termelési viszonyok összhangját magyarázza („az emberiség mindig csak olyan feladatokat állít magának, amelyeket meg is tud oldani")[24] megjelenik József Attilának az *Egységfront körül* című vitairata okfejtésében is. Másrészt Hort is a *Das Kapital* „Árufetisizmus"-ról szóló fejezetére hivatkozva interpretálja a társadalmat „szociális viszonylatok ensemble"-jaként. József Attila ugyanezt a társadalmi viszonyt a termelés–termék összefüggésrendszerében értelmezve, Marxra hivatkozva írja: „A termék árujellege teszi csupán, hogy az emberek közti viszonyok dologiaknak látszanak. A res oeconimica mélyén, mint bölcsőjében a gyermek, a homo oeconomicus szunnyad..."[25] S ez a logika indítja a kijelentést: „A történeti társadalmat nem a res oeconomica, hanem a homo oeconomicus formálja."[26]

A Kosztolányi-kritika oppozíciójában, a homo aestheticus és homo oeconomicus szembeállításban, ez utóbbi társadalmi-történeti kontextusának igazsága melletti érvelés mutatja meg József Attila felfogását. És magyarázza azt a megengedő gesztust is, amely a gyermekséget azonosítja a társadalmi lét tudomásul nem vételével, illetve azzal a szabadsággal, hogy nem tudja azonosítani magát a társadalmi létet szabályozó alapvető elvekkel.[27] A homo oeconomikus azonban társadalmi ember, amikor is a társadalmi viszonyok között – ahogy Hort Dezső írja – „alapvetően lényegesek a termelés, az anyagi javak termelésének viszonyai". Felvethető, hogy a társadalmat negligáló gyermek és felnőtt oppozíciójának értelmezése is Hortra vezethető vissza: „E társadalmiasult emberek azonban, amidőn a társadalomban élnek, vagyis viszonyaikat realizálják, többé vagy kevésbé tudatosan, írott vagy íratlan szabályok, előírások, normák szerint igazodnak."[28]

Kosztolányi, az idősebb pályatárs iránti tisztelet formálja át a nyilvánvaló szemléleti különbséget a megértés gesztusává. A különbség a világfelfogásban rejlik, s annak személyi, egyéni konzekvenciáiban is, amint *A szegény kisgyermek panaszai*ról

---

[22] Hort Dezső: *Új szocializmust.* Kozmos Könyvkiadó Vállalat, Budapest, 1935. 28.
[23] Uo.
[24] Idézi i. m. 30.; JAÖM III. 145.
[25] JAÖM III. 177.
[26] Uo.
[27] JAÖM III. 169.
[28] Annál is inkább, mivel Hortnak a társadalmi normákat leíró képsorozatában a József Attila által is használt „operáló kés" gazdasági értelmezése is ezen a lapon szerepel: „az azonos a beteg testétől kioperálja a gennyes vakbelet." Hort Dezső: i. m. 33. – Hort Dezső könyvének szövegszerű áthallásaira Farkas János László hívja fel a figyelmet. Veres András: i. m. 75. Valószínűsíthető azonban, hogy József Attila Hort könyvének a 28–39. oldalát nézte át alaposan.

írott enyhén ironikus sorok is mutatják. Az azonban nem ironikus, amikor József Attila kijelenti: „»A szegény kisgyermek panaszaiban« nincs semmi megfogható, tárgyi sérelem..."[29] Az 1934. novemberi *Iszonyat,* s az 1935. februári *Ajtót nyitok* jelzi azt a sort, amelyben drámai erővel jelennek meg saját szegény kisgyermekségének megfogható és persze átfreudizált tárgyi sérelmei. Ezzel együtt, és a homo oeconomicusi világszemlélete ellenére, írása zárlata elismerő és megengedő. Elismerő, mert mint írja „Kosztolányi gazdag művészete azonban mégis társadalomalkotó erővé válik".[30] Megengedő, mert kihúzza a kéziratból ezt a saját költői gyakorlatára utaló elvi kijelentést, a külső és a belső forma összhangját illetően: „de a vers belső formájában, a vers világában a reális világ rendjét elveti."[31] Van tehát vitája a költővel, s az „egy kicsit nihilista" gondolkodóval, de a befejező mondat határozott: „Talán Kosztolányit is elvezérli latin világosságú értelme a társadalmi elvben fölfogott igazságig, mely a gyermeklelkű költőt férfivé avatja napjainkban."[32] A „talán" önmagáért beszél.

A Kosztolányi-kritika szerzőjének szemléleti alapja a társadalmi elvben fölfogott igazságosság. Nem kéri azonban határozottan számon a bírált költőtárson, hogy miért „nem vívódik emberül a népek nyomorával". (*Egy költőre,* 1930.) Pedig amikor Babits *Az írástudók árulásá*ban (1928) a „szocialista írástudót" úgy írja le, mint aki „azonosítja az emberi kultúrát az állatival",[33] akkor nem állít többet, mint Kosztolányi a homo moralisról írottakban. Az *Egy költőre* megírásának idején József Attila még a népi gondolatot vallotta, s nem szocialista, bár már akkor is homo moralis. Az eltelt öt évben tapasztaltabb, megértőbb lett, mint egy 1934-es töredékében írja: „mert megoszlik, mint az egy élet / az egy igazság maga is." Bár védi a társadalmi igazságosságot, mint poétikai és politikai szemléletet, de költészete ekkor már vitathatatlanul abba az irányba tart, amelynek irányelvét ott olvashatta Kosztolányi *Önmagamról* című írásának IV. részében: „A költészet határterülete ott kezdődik, ahol az értelem már tehetetlen."[34] „Ehess, ihass, ölelhess, alhass" – idézi az *Ars poetica* Marx *Gazdasági-filozófiai kéziratok* című művének egyik helyét,[35] de ugyanez a vers fogalmazza meg 1937 elején a gazdaságfilozófián túllépő poétika eszményét is: „Én túllépek e mai kocsmán /az értelemig és tovább".

---

[29] JAÖM III. 167.
[30] JAÖM III. 170.
[31] JAÖM III. 411.
[32] JAÖM III. 170. – Ugyancsak a szellemi vitára utal az a mondat, amelynek erős társadalmi töltete a két költő szellemi, világképi pozíciójának lényegi különbségére utal, s amelyet valószínűsíthetően a tapintat húzatott ki a szövegből: „Mert ne higgyük, hogy olvasói is nihilisták lennének. E korban ugyan a szociális törekvések mellett benne lappang a társadalmi üresség érzése is és éppen ezt az érzést igyekeznek magukban sokan a fasizmussal, hitlerizmussal elfolytatni." JAÖM III. 410.
[33] Babits Mihály: „Kenyérért küzdeni bizonnyal nagy és vitális dolog a testi és praktikus életben: de ki ezt a küzdelmet avatja az emberi kultúra tengelyévé – mint a szocialista írástudó –, az máris azonosítja az emberi kultúrát az állatival." *Az írástudók árulása.* In Babits Mihály: *Esszék, tanulmányok. II.* Szépirodalmi, Budapest, 1978. 224.
[34] Kosztolányi Dezső: i. m. 5.
[35] N. Horváth Béla: *A líra logikája. József Attila.* Akadémiai Kiadó, Budapest, 2008. 425.

Farkas János László

AZ ÁLOM RENDJE

– József Attila Kosztolányi-recenziójának gondolati hátteréről –

József Attila Kosztolányi-recenziójáról (1935) az idők során több jelentős értelmezés született; ezekről igen jó kritikai áttekintést ad Veres András tanulmánya,[1] melyből hadd emeljek ki egy vonatkozást: vitáját Lengyel Andrással. Utóbbi megpendíti, hogy József Attila itt mintegy megelőlegezi a recepcióesztétika alapgondolatát, amikor azt írja, hogy „[a] költeményt [...] költő és olvasó együtt alkotják".[2] Veres András ezt elsietett feltételezésnek minősíti, és József Attila elemző módszerére és szemléletére inkább a műközpontúságot tartja jellemzőnek. Lengyel András erre a bírálatra egy újabb tanulmánnyal válaszolt,[3] amelyben erősen nehezményezi az „elsietett" jelzőt, és jelentős szövegapparátussal igyekszik demonstrálni, hogy álláspontja igenis jól megfontolt és jól megalapozott. A felvonultatott szövegek valóban relevánsak, és nagymértékben kitágítják azt a kontextust, amelyben József Attila fejtegetéseit megérthetjük. Hivatkozik például Horváth János *Irodalomismeret* című munkájára, és idézetei engem legalábbis meggyőztek arról, hogy József Attila vonatkozó gondolatainak egyik nagyon valószínű forrását itt találhatjuk. Az más kérdés, hogy ez mennyiben támasztja alá a recepcióesztétikai tézist. Horváth János idézett megfontolásai, ha nem tévedek, valahol a szellemtörténeti iskola környékén lokalizálhatók, s hogy ez hogy viszonyul a recepcióesztétikához, illetve az utóbbi az előbbihez, nem tudom – nincs kellő ismeretem a válaszhoz. De bármi legyen a válasz, nem hiszem, hogy közelebb vinne József Attila gondolatmenetének megértéséhez.

Közelebb visz, ha a kérdéses mondatot saját kontextusában olvassuk.

---

[1] Veres András: *Világképek dialógusa. József Attila Kosztolányi-bírálatáról.* In *Testet öltött érv. Az értekező József Attila.* Szerkesztette Tverdota György, Veres András. Balassi Kiadó, Budapest, 2003. 64–77.

[2] Lengyel András: *A föltáruló „semmi". József Attila, Kosztolányi és a nihilizmus.* In uő: *A modernitás antinómiái. József Attila-tanulmányok.* Tekintet, Budapest, 1996.167.

[3] Lengyel András: *Az olvasó szerepe a költészetben. A kései József Attila egyik megfontolásáról.* In uő: *„...gondja kél a gondolatban". Az értekező József Attiláról.* Tiszatáj, Szeged, 2005. 234–249.

„A költeményt... – írja tehát József Attila – költő és olvasó együtt alkotják." És így folytatja: „A költő írásközben olvasó is s a költemény tudatformáját, az ízlést, az esztétikai szabályt a költő az olvasóból vonja el." Vegyük észre, hogy itt egy valódi dialektikus fordulat történt, a szónak szorosan hegeli értelmében. Írásának bevezetésében József Attila a Kosztolányi-vers rá tett hatását jellemzi, s felteszi a kérdést: „Ki teszi ezt [mármint ezt a hatást] – Kosztolányi-e, a költő, vagy én, az olvasó?"[4] A kérdésben a költő és az olvasó két külön személy, s így az együttalkotás is két – vagy több – személy interakciójának értendő. A válaszban azonban – „a költő írásközben olvasó is" – a kettő azonos, olyan azonosság, amely különbséget zár magában, az azonos és nem-azonos azonossága, a tudat és az öntudat egysége, az, ami Hegel szerint a szellem objektivitását, s továbbmenően, az abszolút szellem formáit megalapozza. Az alkotásban tehát így egyfelől a költő és olvasó külső viszonyának belsővé tevése történik, másfelől ama külső viszony nem más, mint az alkotás immanens viszonyának külsővé vált kibontakoztatása. Ezeket a dialektikus oda-visszavonatkoztatásokat tetszés szerinti számban szaporíthatnánk – és József Attila annak idején, *Az egyéniség és valóság*ban (1932) még valósággal tobzódott ebben. A Kosztolányi-recenzió jól gördülő és letisztult szövege megkíméli olvasóját a reflexiós háttér bonyodalmainak kifejtésétől. Az például, hogy „a költő írásközben olvasó is", egyszerű megfigyelési állításnak is érthető. A festőnél kívülről is láthatjuk, hogy munka közben időnként hátralép, hogy készülő művét a néző szemével is lássa. A költőnél ez a perspektívaváltás nem igényel térbeli mozgást, de megtörténik, amikor leír valamit, azután elolvassa: az általa alkotott szöveget ekkor olvasóként recipiálja.

József Attila a „költemény tudatformájáról" beszél, és a „tudatforma" terminus itt kimondatlanul, de elég nyilvánvalóan a marxi társadalomelméletre akar utalni. A Kosztolányi-recenzió közvetlen szomszédságában – feltevésem szerint részben vele átfedésben – született *Új szocializmust!* című írásában (1935) ezt olvashatjuk: „Marx felfogása tehát materiális léthez kapcsolt objektív idealizmusnak tekinthető inkább, melyet az választ el a Hegelétől, hogy középpontja nem a kozmikus, hanem a szociális lét, vagyis az ember."[5] Ez a mondat kulcsként szolgálhat József Attila Horváth Jánoshoz való viszonyához: és valóban, a Horváth János-féle *Magyar versek könyvé*ről írt recenziójában (1937) pontosan ebből a nézőpontból méltatja és bírálja Horváth Jánost: mint olyan objektív idealistát, aki a szellem történetileg és társadalmilag fennálló formáit, a „tudatformákat" rekonstruálja, de nem kapcsolja őket a materiális léthez.

Hadd idézzek innen is egy olyan mondatot, amely az író és olvasó interakcióját az alkotás belső rendezési viszonyának láttatja, kifejtettebben, és mintegy definitív érvénnyel: „1300-tól napjainkig minden valamire való költő [...] művei jelzik azt a fejlődést, vagy változást, hogy mikor, milyen eszmékkel, gondolatokkal

---

[4] *József Attila Összes művei III. Cikkek, tanulmányok, vázlatok.* Sajtó alá rendezte Szabolcsi Miklós. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1958. 167.

[5] I. m. 177.

vélték a leghelyesebben kifejezni költőink az olvasó ember képviseletében az ösztönök állapotát, személyesnek felfogott, legmélyebb, személytelen érzéseiket."[6]

Visszatérek a Kosztolányi-recenzióhoz, továbbra is azokra a vonatkozásokra figyelve, amelyek az „írás közbeni", belső rendezési relációkra vetnek fényt.[7] Írását József Attila így kezdi: „Ifjúságom elején az élet bántó, morális korlátait feledtető kalandorregényt olvastam végig oly hamarjában, [...] mint most Kosztolányi Dezső összegyűjtött költeményeit. Hatása, mely itt rezeg bennem, szintén a kalandorregények olvasása után visszamaradó tétovaságra emlékeztet, mely oly hasonló a gyermek mosdás előtti, az álom különös szabadságához ragaszkodó, de az éberség világába lassan már beilleszkedő állapotához."[8]

Amikor először olvastam ezeket e sorokat, rögtön az *Eszmélet* II. szakasza ugrott be:

Kék, piros, sárga, összekent
képeket láttam álmaimban
és úgy éreztem, ez a rend –
egy szálló porszem el nem hibbant.
Most homályként száll tagjaimban
álmom s a vas világ a rend.

A versnek ezt a sora: *„Most homályként száll tagjaimban álmom"*, mindig megragadott rendkívüli plasztikitásával. Mindennapos, ismerős tapasztalatunk, hogy ébredéskor semmivé foszlanak az álomképek vizuális benyomásai, és más, tárgyias vizuális benyomásoknak adják át a helyüket. A versben is ez történik, de közbe van iktatva egy másfajta átmenet, amelyben az álom továbbra is érzékelhetően ott van, csak az érzékiség más modalitásába ment át, és most mint megfoghatatlan, nem tárgyias, de egyértelműen testies érzés van jelen. Ha a vizuális észlelés síkján maradnánk, az ilyen, az észlelésben visszamaradó, bizonytalan státusú képeket utóképnek neveznénk; a Kosztolányi-recenzió idézett soraiban ugyanennek a nemvizuális, testies utóképnek prózai leírását olvashatjuk.

A két szöveg további érintkezési pontjait regisztrálhatjuk a recenzió következő soraiban: „képeit [Kosztolányi] latin világosságú, kristályos rendbe foglalja, ahogy az álomban is annyira helyén valónak látszik minden, éber szemmel nézve különös, rendkívüli elem."[9]

Az *Eszmélet* álomlátója úgy érzi, hogy *„egy szálló porszem el nem hibban"*, az itteni megfogalmazás szerint az álomban „helyén valónak látszik minden [...] elem". Ebből a szempontból a Kosztolányi-recenziót az *Eszmélet* kommentárjának is olvashatjuk.

---

[6] I. m. 188–189.

[7] Ne feledjük, hogy ez a belső rendezés József Attila ábrázolásában a belsővé tevés és a külsővé válás között helyezkedik el, és közvetít a kettő között. Ez utóbbi vonatkozásokra azonban itt nem térek ki.

[8] *József Attila Összes művei III. Cikkek, tanulmányok, vázlatok.* 167.

[9] I. m. 169.

Ugyanakkor észrevételezhetjük, hogy a „képek" jelzői a két szövegben nagyon mások – ott: „összekent", itt: „kristályos rendbe foglalt". Ez a különbség oly nagy, hogy bátran ellentétnek nevezhetjük – de ezt az ellentétet könnyen áthidalhatjuk, ha belegondolunk, hogy amott a tényleges álomban látott, emitt ugyan álomszerű, de versben kifejtett képek rendjéről van szó, és a kettő között épp ez a különbség. Ez a különbségtétel nem az én értelmező reflexióm, József Attila maga formulázta Kassák-kritikájában (1931), évekkel a Kosztolányi-recenzió előtt: „a művészet abban különbözik mindenfajta álomtól, a képzelet minden csapongásától, hogy a tudatnak, léleknek mélyéről felmerülő képeket értelmesen rendezi."[10]

Hozzátehetem, az ellentétet én a recenzió szövegével való összevetés nélkül is, az *Eszmélet* második strófájának olvasásakor is mindig erősen éreztem és érzem. A kontrasztot még ki is emeli, hogy a jelző a versben sorvégi, rímhívó pozícióban van, és egy eredeti módon összehangzó, de értelmét tekintve oxymoronszerű rímpárt eredményez. *„összekent – ez a rend"*.

Ezt azért is emelem ki, mert az *Eszmélet* jelentős interpretációiban nem látom visszaigazolva olvasatomat, az értelmezők nem látszanak érzékelni, vagy legalábbis nem teszik szóvá azt, amit én oxymoronszerűségnek neveztem. Szabolcsi Miklós így ír: „A szakasz kétfelé szól, – az egyik fele a belső rendet, harmonikus bizonyosságot sugallja, – a második a problémát veti fel, az ellentétet."[11] Tverdota György pedig így: „A *II.* darabban a személyiséghez bensőségesen, lényegszerűen az álombeli tapasztalat tartozik, amely önnön legmélyebb tartalmaként a szépség, könnyedség harmonikus rendjét nyilvánítja ki."[12]

Nem az a kérdés, hogy a versbeli álomképek valamiféle „belső rendet" sugallnak, vagy nyilvánítanak ki, amely sajátosan különbözik a rend másik fajtájától, a külső rendtől: a versszöveg explicit módon erről szól. De az *„összekent"* jelző, legalábbis számomra, lehetetlenné teszi, hogy ezt a rendet a „harmonikus bizonyosság" sugallatának fogadjam el. A „szépség, könnyedség harmonikus rendje": ez a jellemzés ugyan jól ráillene az *Eszmélet* I. szakaszára – *„a csilló könnyűség lebeg"* –, csakhogy az értelmező ezt a II. szakasz álomképeire vonatkoztatja, és hogy lenne szép és könnyed, ami *„összekent"*? Nekem ez így nem jön össze.[13]

---

[10] I. m. 111.

[11] Szabolcsi Miklós: *A verselemzés kérdéseihez. József Attila: Eszmélet.* Akadémiai Kiadó, Budapest, 1969. 51–52. (Irodalomtörténeti füzetek 57.) Hogy világos legyen: Szabolcsi az álom rendje és a „vas világ rendje" közti ellentétről beszél; az álom rendjén belül nem érez diszharmóniát, mint én.

[12] Tverdota György: *Tizenkét vers. József Attila* Eszmélet-ciklusának *elemzése.* Gondolat Kiadó, Budapest, 2004. 183.

[13] A *Magyar szókincstár* című kiadvány az „összeken" ige következő szinonimáit adja meg: „összepiszkít, bepiszkít, összepiszkol, bepiszkol, összemaszatol, bemaszatol, bemázol, bemocskol, beszennyez..." (Magyar *szókincstár. Rokon értelmű szavak, szólások és ellentétek szótára.* Főszerkesztő Kiss Gábor. Tinta Könyvkiadó, Budapest, 2000. 680.) Persze e szinonimák egyike sem adja vissza a szó versben felvett helyi értékét, de a szó konnotációjából akkor sem lehet nyom nélkül kifüstölni őket.

Ha mindannak, amit itt értelmezési problémaként vetettem föl, van alapja a versben, akkor a vitatott jelzőt nem tekinthetjük az álomképek egyszerű fenomenális leírásának, hanem valami lényegszerű minősítést tartalmaz, amely mögé álomelméleti megfontolások kívánkoznak. Kézenfekvőnek látszik, hogy Freud álomelméletét keressük a háttérben, s akkor az álomképek „összekent" jellegét talán az álommunka eredményének érthetjük. Álommunkának, mint ismeretes, Freud azt a munkát nevezi, amely a látens álomtartalmat manifeszt álommá alakítja; s az álommunka első teljesítményeként a *sűrítést (Verdichtung)* jelöli meg. A sűrítés, írja Freud, abban áll, hogy „oly lappangó elemek, amelyekben van valami közös, a nyilvánvaló álomban összevonva, egy egységgé olvadnak össze. [...] Ez a keverék-képződmény [...] olyan [...], mint valami új és futó fogalomképződés, amelynek ez a közös sajátság a magva. *Az egymással sűrített egyes tartalmak halmozódása folytán rendszerint elmosódott, határozatlan kép keletkezik...*"[14]

Hajlok arra, hogy az „álom rendjét" így értsük: ne mint közvetlen lelki adottságot, hanem mint az álommunka által feldolgozott lelki anyagot, azt az „elmosódott, határozatlan", vagy mondjuk így: *összekent* képet, amely a sűrítés eredményeként áll elő.

Talán az álommunka e sűrítő tevékenységére utal vissza a már hivatkozott Horváth János-recenzió zárómondata is. József Attila kitér a Horváth János által „közölésnek" nevezett költői alakzatra. Ennek egyik példájául Horváth János Arany két sorát idézi:

Toldi is álmában csehen győzedelmet
És nyert a királytól vétkéért kegyelmet.

József Attila ezt fűzi hozzá: „Az Aranytól vett példa különösen szép: megfelel az álom technikájának, amely az egymásra következő eseményeket együtt fejezi ki."[15] Az „álom technikája" kifejezés az „álommunka" közeli szinonimájának tekinthető, és József Attila azért tarthatta alkalmasabbnak itt a „technika" szót, mert végül is egy költői alakzatról van szó: Toldi az, aki álmodik, aki az álommunkát végzi, és maga a vers ezt megjeleníti számunkra, olyan költői technikával ábrázolja, amely analóg ugyan az álommunka sűrítő tevékenységével, de nem azonos vele. Itt megint a Kassák-kritika mondatát idézhetjük: „a művészet abban különbözik mindenfajta álomtól, a képzelet minden csapongásától, hogy a tudatnak, léleknek mélyéről felmerülő képeket értelmesen rendezi." De hozzáteszem, amit a Kosztolányi-recenzió is tanúsít, hogy ez a különbségtétel egyáltalán nem akadályozza meg József Attilát abban, hogy szüntelenül és minden aggályoskodás nélkül átlépje azokat a határokat, amelyek a tényleges álmot a nappali révedezések-

[14] Sigmund Freud: *Bevezetés a pszichoanalízisbe.* Fordította Hermann Imre. Gondolat Kiadó, Budapest, 1986. 141. (az én kiemelésem) – A hivatkozott fordítás először 1932-ben jelent meg.

[15] *József Attila Összes művei III. Cikkek, tanulmányok, vázlatok.* 192.

től s mindkettőt a költői műtől elválasztja. A köztük fennálló analógiák, strukturális azonosságok nem kevésbé fontosak számára, mint a különbségek.

Itt megjegyzem még, hogy Freud az álommunkának a sűrítésen kívül további három teljesítményét emeli ki: az eltolást, a gondolatoknak látási képekbe való áttételét és egyfajta másodlagos megmunkálást. A lélek mélyéről felmerülő képek „értelmes rendezését" tekinthetjük úgy, mint e másodlagos megmunkálás – ébren végzett – megfelelőjét.

Ezzel kapcsolatban egy másik álomelméleti szöveget is bevonnék az értelmezésbe: Bergsonnak az álomról szóló előadását, amely *A nevetés* című népszerű, a múlt század első negyedében két kiadást is megért kötetében olvasható. Ebből idézek: „Hunyjuk be szemünket s nézzük figyelmesen, mi történik látómezőnkben. Sokan azt fogják mondani, hogy nem történik semmi, nem látnak semmit [...] De [...] lassan-lassan sok mindenfélét fognak látni. Először is általában fekete alapot. Ezen a fekete alapon néha ragyogó pontokat, amelyek jönnek-mennek, emelkednek, szállnak [...] Gyakrabban ezerszínű foltokat [...] Ezek a foltok szétterülnek, összehúzódnak, alakot, színt változtatnak s folytonosan egymásra tolulnak."[16]

Ezeket a tüneményeket, ezeket a foszfénának nevezett ragyogó pontokat és színes foltokat a fiziológusok a retina működésével magyarázzák. De ez kevéssé fontos, mondja Bergson, fontosabb az, hogy „ez a fő-anyag, a *kelme*, amelyből kiszabjuk álmainkat", majd kicsit alább „látás-törmeléknek" nevezi, amelyet felhasználunk „álmaink gyártására".[17] Ez a „kiszabás" vagy „gyártás" úgy történik, hogy az érzéki anyag találkozik emlékeinkkel. Minden, ami születésünktől fogva történik velünk, megőrződik tudatunk mélyén mint testetlen emlék, ezek az emlékek alvás közben feljönnek „az eszmélet sülyesztőjéből", s testet keresnek maguknak az érzéki anyagban. Ha találnak, létrejön az álomkép.

Bergson ezután kifejti, hogy a külvilág éber észlelése is azonos mechanizmus szerint történik, s hogy ezen az azonosságon belül mi hozza létre különbségüket. Fejtegetését az „álom énje" és az „éber én" közti párbeszéd formájában adja elő. Az előbbi e szavakkal fordul az utóbbihoz: „*Semmit sem csináltam.* És éppen ebben különbözünk egymástól, te meg én." Mert te, az éber én „[a]nélkül, hogy sejtenéd, jelentékeny erőfeszítést viszel végbe. Ezt csinálod. Veszed az emlékezetedet mindenestül, egész felhalmozott tapasztalásodat s az emlékek ez óriási tömegét egyetlen pont felé tömöríted, úgy hogy szigorúan beilleszd a hallott hangba azt az emlékedet, mely a legjobban tud hozzá alkalmazkodni. És tökéletes összeillesztést kell nyerned, az észrevett nyers érzet s a felhívott emlék között nem szabad a legcsekélyebb eltérésnek sem lennie [...]; ezt az összeillesztést csak emlékezésed megfeszítésével és észrevevésed megfeszítésével érheted el..."[18]

---

[16] Henri Bergson: *Az álom*. In uő: *A nevetés. Tanulmány a komikum jelentéséről és négy lélektani értekezés*. Fordította és bevezette Dr. Dienes Valéria, 2. kiadás, Révai-kiadás, Budapest, 1920. 178.

[17] I. m. 179., 180. A „kelme" és „gyártás" bergsoni metaforájával hadd társítsam a *Külvárosi éj* sorait: *„a gépek mogorván szövik / szövőnők omló álmait"*.

[18] I. m. 202.

Ez az idézet látni engedi a Bergson és Freud elgondolása közötti fő különbséget is, amelyet a nem kevésbé feltűnő – de itt nem részletezendő – egyezések és párhuzamok mellett se tévesszünk szem elől.[19] Bergson ábrázolásában az emlékképek tudatba áramlása alvás közben szabadjára engedett és véletlenszerű, szemben az éber állapottal, amelyben célirányosan szabályozott. Freud magyarázata szerint az álommunkának is határozott irányultsága van – a vágyteljesülés –, és a folyamat egyfajta lelki hatóság, az „álomcenzúra" szigorú ellenőrzése alatt zajlik, miáltal az álom minden ízében teljességgel determinált.

Tájékozódása során József Attila előbb fedezte föl magának Bergsont, s utóbb szegődött a freudizmushoz. De az előbbitől tanult leckét sem felejtette el, azt, hogy észlelésünk, külső tárgyi észrevevéseink is valamiféle közvetlenül adódó belső érzéki anyag megformálásából állnak elő. Hogy visszatérjek az *Eszmélethez:* hajlok arra, hogy az I. szakasz hajnali világosságot megidéző sora mögé – *„a csilló könnyűség lebeg"* – odagondoljam Bergson „foszfénáit" is. Az utolsó szakasz esti képe pedig mintha ennek az elemi vizuális érzetnek pontos taktilis ellenpárját kínálná a *„lengedező szösz-sötét"* metaforájával. Ehhez befejezésül csak annyit tennék hozzá, hogy ezeket az elemi érzeteket ne nevezzük szubjektívnak; József Attila maga is, mint fentebb idéztem, legmélyebb érzéseinket személytelennek mondja. Ahogyan a külső tárgyi világ, úgy a személyiség, az öntudat is csak ennek az anyagnak a megmunkálásában kap alakot és tartást. Az *Eszmélet* a *„napvilág"* képével indul, és az *„örök éjben"* megálló Énnel végződik.

[19] Maga Bergson egyébként előadásában egyetértőleg hivatkozik Freudra, de csupán egy részletkérdésben, az elmélet általános vonásaira nem reflektál. A hivatkozás inkább csak Bergson felkészültségének naprakészségét dicséri: a *Traumdeutung* alig egy évvel az előadás időpontja (1901) előtt jelent meg Bécsben.

Valachi Anna

SIGMUND FREUD ÜDVÖZLÉSEI

– Kosztolányi, József Attila és a pszichoanalízis –

Húsz év – csaknem egy emberöltő. Ennyi volt a korkülönbség Kosztolányi Dezső és József Attila[1] között. A nemzedéknyi távolság azonban nemhogy árkot ásott volna az 1929-ben 24 éves költő és az általa „multszázadbeli ember"-ként[2] aposztrofált Kosztolányi közé, épp ellenkezőleg. Noha az idősebb költőtárs kirobbantotta Ady-vitában[3] ellentétes álláspontot képviseltek, idővel egyre több hasonlóságot fedeztek föl egymásban. Mélységesen hittek a költői nyelv mágikus, teremtő erejében és a lélekelemzés fontosságában; nyolcévi különbséggel pedig mindketten verssel köszöntötték az idősödő Freudot.

Kosztolányi – családi és baráti kapcsolatai révén – az elsők között fedezte föl a pszichoanalízis jelentőségét. Orvos-író unokatestvére, Brenner József, alias Csáth Géza már egyetemista korától lelkesült Freud tudományos fölfedezéseiért, német eredetiben olvasta az *Álomfejtés*t,[4] s 1909-ben már maga ismertette tanulmányában az álommunka lényegét, valamint az álomképekben tükröződő tudattalan lelki tartalmak értelmezésének lehetőségeit.[5]

A szegény kisgyermek panaszai című kötete[6] megjelenése óta mind népszerűbb Kosztolányi Dezső 1913. május 8-án kötött házasságot Harmos Ilona színésznővel, aki gyereklány kora óta ismerte Ferenczi Sándort,[7] Freud barátját és legközelebbi munkatársát. Kosztolányinét érdekelte a lélekelemzés, s egy különleges esetet ajánlott az orvos figyelmébe; Ferenczi az ő megfigyelései, jegyzetei alapján írta meg *Egy*

---

[1] Kosztolányi Dezső (1885–1936); József Attila (1905–1937)

[2] József Attila: *Ady-vízió*. A Toll 1929. augusztus 18.

[3] Lásd Kosztolányi Dezső: *Az írástudatlanok árulása. Különvélemény Ady Endréről*. A Toll 1929. július 14.

[4] Sigmund Freud: *Die Traumdeutung*. Franz Deuticke, Leipzig und Wien, 1900. – Az első kiadás alacsony példányszámban, különösebb visszhang nélkül jelent meg – de később igen népszerűvé vált. Első magyar nyelvű kiadását lásd Sigmund Freud: *Álomfejtés*. Fordította Hollós István. Somló Béla kiadása, Budapest, 1934.

[5] Csáth Géza: *Az álom*. (1909) In uő: *Ismeretlen házban*. Kritikák, tanulmányok, cikkek. II. kötet. Összegyűjtötte: Dér Zoltán. Forum, Novi Sad, 1977. 382–397. URL: http://mek.oszk.hu/04900/04922/html/index.htm#109

[6] Kosztolányi Dezső: *A szegény kisgyermek panaszai*. Nyugat 1910. I. 450–460.

[7] Dr. Ferenczi Sándor (1873–1933) miskolci születésű budapesti idegorvos, a freudi pszichoanalitikus terápia megújítója, a híres „budapesti iskola" megalapítója.

kakasimádó fiú című tanulmányát,[8] egyúttal felajánlotta Kosztolányinénak: legyen az asszisztense.[9] Az ötletről hamar kiderült, hogy kivihetetlen a gyakorlatban, hiszen harmadik személy nem vehet részt a gyógyításban, de Ferenczi – aki 1908-tól csaknem haláláig rendszeresen levelezett Freuddal – a bécsi professzornak is elküldte a Harmos Ilona által gyűjtött adatokat, aki *Totem und tabu* című művében hivatkozott az esetre, a *pozitív totemizmus* ritka előfordulását ismerve föl a magyar kisfiú különös viselkedésében.[10]

Kosztolányi ekkoriban – Karinthyval és Füst Milánnal együtt – rendszeresen följárt Ferenczihez „afféle pszichoanalitikus magánképzésre".[11] „A humorban tréfát nem ismerő író" számos ironikus hangvételű művet publikált a mélylélektanról és művelőiről, noha 1918 őszén, amikor első felesége, Judik Etel a világméretű spanyolnátha-járvány áldozata lett, maga is rászorult Ferenczi Sándor lelki gondozására. Öt évvel később elvi vitába keveredtek a pszichoanalízis hatásmechanizmusával kapcsolatban,[12] de Ferenczit elsirató nekrológjában Karinthy saját élménye alapján elismerte és visszaigazolta a tudattalan működésének fortélyait.[13] Az ideges zavarokkal küszködő Füst Milánt Kosztolányi ajánlotta be 1928-ban – Ferenczi és Hollós közvetítésével – Georg Groddeck[14] nagy hírű baden-badeni szanatóriumába. Az ott töltött hat hónap alatt nem sikerült ugyan meggyógyulnia a költőnek, de a német „csodadoktor" mágikus hatást gyakorolt Füstre; apafigurának tekintette, s az 1934-ben elhunyt orvost a „szeretet és csodálat elfogódottságával" gyászolta.[15]

---

[8] Ferenczi Sándor: *Egy kakasimádó fiú.* [*Ein kleiner Hahnemann. Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse* I. 1913. 240–246)]. In uő: *Ideges tünetek keletkezése és eltűnése és egyéb értekezések a pszichoanalízis köréből.* Dick Manó, Budapest, 1919. 86–93. Legújabban: in uő: *Lelki problémák a pszichoanalízis tükrében.* Válogatás Ferenczi Sándor tanulmányaiból. Szerkesztette Lincényi Adorján. Magvető, Budapest, 1982. 147–157.

[9] Lásd Kosztolányi Dezsőné Harmos Ilona: *Burokban születtem.* Összeállította, a szövegeket gondozta és a jegyzeteket írta Borgos Anna. Noran, Budapest, 2003. 397.

[10] Lásd Sigmund Freud: „Totem *und Tabu." Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker.* H. Heller, Wien, 1913.

[11] Harmat Pál: *Freud, Ferenczi és a magyarországi pszichoanalízis. A budapesti mélylélektani iskola története, 1908–1993.* Második, átdolgozott és bővített magyar nyelvű kiadás. Bethlen Gábor Könyvkiadó, Szombathely, 1994. 252.

[12] Lásd Karinthy Frigyes: *A Machbet-jóslat lélektana és erkölcstana.* Világ 1923. december 23.; Ferenczi Sándor: *Altató és ébresztő tudomány. Levél Karinthy Frigyeshez.* Nyugat 1924. 1. szám, 72–73.; Karinthy Frigyes: *Altató és ébresztő tudomány. Válasz Ferenczi Sándornak.* Nyugat 1924. I. 155–156.; Erős Ferenc (szerk.): *Ferenczi Sándor.* Magyar Panteon, Új Mandátum Könyvkiadó, Budapest, 2000. 215–223.

[13] Lásd Karinthy Frigyes: *Lélekbúvár. Ferenczi Sándor halálára.* Pesti Napló 1933. május 28. 38. – Újraközölve in Mészáros Judit (szerk.): *In memoriam Ferenczi Sándor.* Jószöveg Műhely, Budapest, 2000. 43–46.

[14] Georg Groddeck (1866–1934), német orvos, aki Freud analitikus módszerétől függetlenítve magát, csak a sikeres gyógyítást tartva szem előtt, maga is Ferenczihez hasonló szemléletű terapeutának számított. (A kianalizálatlan orvosokat, akik lélekelemző gyógyításra adták a fejüket, „vad analitikusoknak" nevezték Freud hívei. Groddeck is megkapta ezt a lesajnáló jelzőt.)

[15] Füst Milán: *Dr. Georg Groddeck.* Nyugat 1934. II. 73–74. In uő: *Emlékezések és tanulmányok.* Magvető, Budapest, 1967. 323–326.

A hírlapíró Kosztolányi – unokatestvéréhez és barátaihoz hasonlóan – arra törekedett, hogy minél szélesebb körben ismertesse és megértesse a modern lélektan szempontjait. Meginterjúvolta Ferenczit,[16] később Groddecket,[17] 1918 őszén pedig – *Freud szivarja* címmel[18] – szívderítően szellemes tárcában mutatta be a *Pesti Napló* olvasóinak Freud Zsigmondot, „ennek az elbutult kornak merész és eredeti gondolkozóját", akit személyesen is megismerhetett a Nemzetközi Pszichoanalitikus Egyesület Budapesten tartott konferenciáján.[19] Ferenczi 1918. október 4-én levélben számolt be Freudnak a budapesti tanácskozás visszhangjáról, megemlítve: „Elutazása napján az újságok még sokat beszéltek rólunk; egy krokit az Ön dohányzásáról az akadémián Dr. Freunddal németre fordíttatok Önnek."[20]

Az anyanyelvápoló Kosztolányit a lélekelemzés tudományos nyelvezetének megújítójaként is számon tarthatjuk. Rendszeresen konzultált Freud műveinek magyarra fordításáról Ferenczivel és Hollós Istvánnal,[21] a lipótmezei elmegyógyintézet főorvosával, s az 1923-ban megjelent *Das Ich und das Es*[22] című tanulmány címében szereplő „Es" magyar megfelelőjeként Kosztolányi javasolta az „ösztönén" helyett az „ősvalami" kifejezést.[23]

Freud iránti nagyrabecsülése jeléül versben is üdvözölte a kezdetben sok támadást, visszatetszést keltő pszichoanalízis „atyját" – a szöveg szerint hetvenedik születésnapja alkalmából. Ám a lírai tisztelgés csaknem két évvel Freud kerek születésnapja után, 1928. március 16-án jelent meg a *Nyugat* az évi 6. számában, Kosztolányi *Versszorok* című összeállításában:

---

[16] Kosztolányi Dezső: *Orvosi konzílium*. Esztendő 1918. 1. évf., 4. sz. 5–16. Újraközölve: Helikon 1990. 36. évf. 293–296.; Mészáros Judit (szerk.): *In memoriam Ferenczi Sándor*. 189–193.

[17] Kosztolányi Dezső: *Groddeck, a lélek orvosa*. Pesti Hírlap 1925. november 21. In uő: *Hattyú*. Az írásokat összegyűjtötte és a szöveget gondozta: Réz Pál. Szépirodalmi, Budapest, 1972. 388–393.

[18] Kosztolányi Dezső: *Freud szivarja*. Pesti Napló 1918. október 1.; In uő: *Füst*. Az írásokat összegyűjtötte és a szöveget gondozta: Réz Pál. Szépirodalmi, Budapest, 1970. 476–478.

[19] 1918. szeptember 28–29-én rendezték meg a nemzetközi kongresszust a Magyar Tudományos Akadémián, ahol Freud, Kosztolányi és a hölgyek kivételével szinte mindenki katonaruhában volt – ugyanis az orvos-analitikusok többsége (köztük Ferenczi is) hadiszolgálatot teljesítettek, s a tanácskozáson elsősorban a „háborús neurózisok" jelenségéről és gyógyítási lehetőségeiről cseréltek eszmét a résztvevők. Freudot ekkor a Ferenczivel közeli, majd rokoni kapcsolatban álló Dénes Zsófia interjúvolta meg. (Lásd Dénes Zsófia: *Beszélgetés Freud professzorral*. Világ 1918. 180. szám. 7–8.; in uő: *Szivárvány Pesttől Párizsig*. Gondolat Kiadó, Budapest, 1979. 66–72.)

[20] *Sigmund Freud–Ferenczi Sándor levelezés*. II/2. kötet, 1917–1919. Szerkesztette Eva Brabant és Ernst Falzeder. Thalassa Alapítvány–Pólya Kiadó, Budapest, 2003. 174.

[21] Hollós István (1872–1957): elmegyógyász; a pszichoanalitikai irányzat aktív hazai képviselője; 1919-től a lipótmezei elmegyógyintézet főorvosa; a „nyílt ajtó rendszer" szorgalmazója. Ferenczi halála után a Magyarországi Pszichoanalitikusok Egyesületének elnöke. Főműve: *Búcsúm a sárga háztól* (1927).

[22] Sigmund Freud: *Das Ich und das Es*. Internationaler Psycho-analytischer Verlag, Leipzig, Vienna and Zurich, 1923.

[23] Sigmund Freud: *Az ősvalami és az én*. Fordította Dukes Géza és Hollós István. Pantheon, Budapest, 1937.

Zavart költők, ki meri őt dícsérni,
ki élettani bábként látja mindünk
üvegerünkben kék és piros vérrel?
Én, én merem a hősi hetvenévest,
káromkodó, agg szájának dicsőség.
Föld, tartsd erősen legnagyobb fiad.[24]

A hang kétségkívül az 1928 elején megjelent *Meztelenül* című verseskötet költőjéé, aki immár a pózok és maszkok nélküli nyílt beszédet, az emberi lélek hamisítatlan ábrázolását tekintette ars poeticájának. Füst Milán így értelmezte kritikájában Kosztolányi attitűdváltását: „Meztelenül: ez a cím azt jelenti, hogy mindent megútált, ami felruházta, vagy felcicomázta beszédét, – hogy meztelen szeretne lenni végre, mert eddig nem érezte magát annak. Jól megértjük ezt a vágyat, ezt a nosztalgiát az őszinteség után. A dühöt, amely élete delén fogja el az embert, mikor körülnéz s megállapítja, hogy sok mindent elmondott már, csak éppen azt még mindig nem, amit a legjobban szeretett volna világgá kiáltani, ami szívét a legjobban nyomta. [...] Kosztolányi lerázta magáról mindazt, amibe belefáradt, amit várnak tőle, összes nyűgeit, eddigi formáit, rímeit, a kikerekítés kötelességét, az indulati egység követelményeit, – igyekezett teljesen szabaddá lenni, – s megpróbálta, vajjon művész lesz-e még akkor is? S amit így írt, költészete legszebbjei közé tartozik."[25]

De mi motiválhatta Kosztolányit, hogy versében két évvel megfiatalítsa Freudot, akit egyébként a kor legnagyobb lángelméjének tartott, s tudományáról úgy vélekedett, hogy „ennél nagyobb szellemi forradalom a hitújítás óta nem zajlott le"?[26] Érdemi választ a kérdésre – konkrét visszaemlékezések, tanúvallomások híján – nem ismerünk. Mégis létezhet elfogadható ok: az egyéni érdeket követő emberi magatartás.

Freud és Ferenczi levelezésében 1928. május 31-én bukkan fel Kosztolányiné neve, amikor a budapesti orvos időpontot kért számára Freudtól: „Kedves Professzor Úr, Kosztolányi Ilona asszony, jó ismerősünk, akinek a »kakasimádó fiú« mindkettőnket annyira érdeklő esetét köszönhetjük, azt a kegyet kéri Öntől, hogy ha csak egyetlen pillanatra is, de fogadja őt. Az Ön egyik művét szeretné az aláírásával díszíteni."[27]

---

[24] Kosztolányi Dezső: *Verssorok. Freud.* Nyugat 1928. I. 419. – A néhány soros, saját élménytöredékekből huszadik századi életérzést összegző versek közlési sorrendje: *Gyermekszoba; Anyám; Charing Cross; Anna; Részegek; Orient Express; Freud; Cigaretta*

[25] Füst Milán: *Kosztolányi Dezső: Meztelenül.* Nyugat 1928. I. 150–153.

[26] Lásd Kosztolányi Dezső: Nyilatkozat az *Emberismeret* című pszichoanalitikus folyóirat Kulcsár István szerkesztette, *A pszichoanalízis mellett és ellen* című különszámában, 1935. 108.

[27] *Sigmund Freud–Ferenczi Sándor levelezés.* III/2. kötet, 1925–1933. Szerkesztette Eva Brabant és Ernst Falzeder. Thalassa Alapítvány–Pólya Kiadó, Budapest, 2005. 192–193.

A költőfeleség hagyatékából került elő az a kézzel írt, német nyelvű, gót betűs válaszlevél, amelyet két héttel később, 1928. június 10-én Freud írt Bécsből Budapestre, a Tábor utca 12-be: „Igen tisztelt Asszonyom, / nem hozhatott volna számomra erősebb ajánlást, mint a dr. Ferencziét. Június 24-e sajnos olyan időpont, amikor nem áll módomban vendéget fogadni. Nem tudom, hol leszek akkor, talán németországi utazáson. / Tisztelő híve / Freud".[28]

Freud zord elutasítása rosszul érinthette a Kosztolányi házaspárt, hiszen – Réz Pál feltételezése szerint – „[t]alán fiát, Ádámot akarta megvizsgáltatni, akinek fokozódó neurózisa aggodalommal töltötte el szüleit, és talán jó barátjuk, Ferenczi Sándor javasolta, hogy keressék fel magát Freudot", aki – mint láthattuk – kitért a felkérés elől. Réz Pál megjegyezte: „(Nincs tudomásunk arról, hogy a levélváltásnak folytatása lett volna.) Feltételezésünket valószínűsíti, hogy Kosztolányi 1928. május 26-án azt írja Füst Milánnak: »Fiam jól van, javulása – mondják – szembeszökő. Már megállapodtunk dr. Riederrel (gyerekpszichológus, bécsi analitikus, Aichorn tanítványa), aki nyárára Salzburg mellé viszi, 1850 méter magasra a tenger fölé.« Mint tudjuk, ezekben az években Kosztolányi Ádámot magyarországi, ausztriai, svájci intézetekben kezelték lelki zavarok miatt."[29]

Pedig nemcsak Kosztolányiné, hanem a férje is mindent elkövetett az agyondédelgetett, személyiségzavarokkal küzdő kamasz fiú[30] gyógyíttatásáért. Talán ezért született meg a „hősi hetvenévest" dicsőítő költemény is. Nincs rá adat, de elképzelhető, hogy a közeli baráttá lett Ferenczi – akivel a költő fehér asztal mellett is összejárt[31] – 1928 tavaszán elküldhette a *Nyugat*ban megjelent verses köszöntőt Freudnak, lefordítva a szövegét. A címzettet azonban ekkor már idegesítette a sok ünneplés; erről is tájékoztatta Ferenczit 1928. május 13-án kelt levelében: „Belátom, barátságtalan lépés lenne, ha nem mondanék köszönetet Önnek és a Társaságának a születésnapi üdvözletekért, bár kértem, a dátumról a 75. alkalomig egyáltalán ne emlékezzenek meg. Veszem magamnak a szabadságot, hogy ezt a kívánságomat a 80.-ig terjesszem ki."[32]

---

[28] Idézi Réz Pál: *Freud levele Kosztolányinéhoz. Udvarias, de eredménytelen.* HunBook [é. n.] URL: http://www.hunbook.hu/news_printable.php?id=147)

[29] Uo.

[30] Kosztolányi Ádám (1915–1980): író, Kosztolányi Dezső fia. Naplójegyzeteivel, elmélkedéseivel, Paul Claudel-fordításával, vallásfilozófiai írásaival a *Vigiliá*ban; ugyancsak vallásbölcseleti írásaival és édesapjára való visszaemlékezésével a párizsi *Irodalmi Újság*ban; jegyzeteivel az *Élet és Irodalom*ban kisebb aforisztikus írásaival élete vége felé a *Magyar Nemzet*ben jelentkezett. E lap munkatársai ösztönözték egy apjáról megírandó nagyobb munka elkészítésére, amelyet már nem tudott megvalósítani.

[31] 1928 júniusában írta Füst Milánnak: „Tegnap Ferenczivel és Hollósékkal mulattunk, cigányzene mellett. Ezt énekeltem, hangosan: »Rámás csizmát visel a babám...« Szép lehettem." (Kosztolányi Dezső: *Levelek, naplók.* Egybegyűjtötte, sajtó alá rendezte és a jegyzeteket írta: Réz Pál. Osiris Kiadó, Budapest, 1996. 569. [Osiris klasszikusok])

[32] *Sigmund Freud–Ferenczi Sándor levelezés.* III/2. kötet, 1925–1933. 191.

Fáradtnak, törődöttnek érezte magát, hiszen 1923-tól – mióta fölfedezte szájpadlásán azt a rosszindulatú daganatot, amely miatt el kellett távolítani az állkapcsát, és a mesterséges fogsortól éjjel-nappal szünet nélkül szenvedett – folyamatosan romlott a munkaképessége, s éppen az idő múlásának tudatosítása miatt vált fokozottan ingerlékennyé. Gyötrelmeiről is beszámolt Ferenczinek: „A protézis éppúgy megőrjít és kínoz, mint azelőtt. És ehhez képest – ilyen nyomorúságosra képesek zsugorodni az érdeklődések – minden más háttérbe szorul."[33]

Kosztolányi azonban éppen a Ferenczitől kapott hírek alapján szánhatta el magát arra, hogy kifogyhatatlan életerőt kívánjon „a Föld legnagyobb fiaként" aposztrofált, „káromló szájú" – sokat szenvedett – „aggnak", akit a megalázottak és megszomorítottak empatikus ábrázolójaként és magánemberként is végtelenül sajnált. Azt hihette, hogy a kedvében jár majd, ha „energia-bombaként" elküldi neki verses születésnapi üdvözletét. Tévedett – de a számítás mellett talán a rátörő balsejtelem is ihlető erővel töltötte el. Pontosan tíz évvel Freud megbetegedése után saját szájüregében is fölfedezte az ínyén keletkezett végzetes daganatot.[34]

Miután a Freuddal való személyes kapcsolat terve kútba esett, érthető, hogy Kosztolányin – felesége emlékei szerint – „időnként pusztító indulat ömlött el a lélekelemzés ellen,"[35] s olykor írásaiban is hangot adott ambivalens érzéseinek az „új lélektan" tudományával szemben.[36] A történtek tükrében az is érthető, miért ragadtatta el magát, amikor Freud szellemi fölényével szembesült. Feleségének jegyezte meg egy alkalommal: „Tudod, ha Freuddal vitatkoznék, és alulmaradnék a vitában, nekem még mindig maradna egy utolsó érvem ellene. Azt vethetném felé: »Maga zsidó«".[37] Borgos Anna, Kosztolányiné monográfusa megjegyzi: „A fiktív Freud-vita első pillantásra antiszemita, de legalábbis sajátos »zsidó gondolkodást« feltételező csattanója valószínűleg inkább Kosztolányi iróniáját fejezi ki az antifreudisták antiszemitizmusával kapcsolatban, mint saját antiszemitizmusát." Bizonyságként megjegyezte: „A Ferenczi-portré utolsó bekezdését kézírással toldotta be Kosztolányiné. Az utolsó mondat után áthúzva szerepel: »Jóízűen nevetett. Nem kell magyaráznom ezt a…« Itt nyilván magyarázni, kommentálni akarta a félreérthető történetet, azután feltehetőleg úgy döntött, enélkül sem fogják félreérteni."[38]

---

[33] I. m. 192.

[34] Lásd Kosztolányi Dezső: *„most elmondom, mint vesztem el". Kosztolányi Dezső betegségének és halálának dokumentumai.* A kötetet szerkesztette, a forráskiadást sajtó alá rendezte, a jegyzeteket készítette: Arany Zsuzsanna. Kalligram Könyvkiadó, Pozsony, 2010. 26. (Kosztolányi Dezső Összes Művei)

[35] Kosztolányi Dezsőné: *Kosztolányi Dezső.* Életrajzi regény. Holnap Kiadó, Budapest, 1990. 250.

[36] Például *Boldogság* című Esti Kornél-novellájában. Lásd Kosztolányi Dezső: *Esti Kornél.* Összegyűjtötte és a szöveget gondozta Réz Pál. Szépirodalmi, Budapest, 1981. 330–331. (Kosztolányi Dezső összes novellái)

[37] Kosztolányi Dezsőné Harmos Ilona: *Burokban születtem.* 398.

[38] I. m. 444.

Kosztolányi asszociációját egyébként Freud önjellemzése is sugallhatta, amelyet a bécsi mester hetvenedik születésnapján a B'nai B'rith Társasághoz intézett beszédéből ismerhetett, talán újból Ferenczi közvetítésével. Freud akkor így fogalmazott: „Zsidóságomnak köszönhetem, hogy mentes vagyok számos előítélettől, amelyek másokat akadályoztak intellektusuk használatában; és zsidóként kész voltam csatlakozni az ellenzékhez, és meglenni az »összeesküdött többség« helyeslése nélkül."[39]

A történtek idején József Attila még nem volt a pszichoanalízis híve, hiszen 1928 tavaszán a Vágó Márta iránt érzett szerelem töltötte be a lelkét. Az ő nemzedéke már készen kapta mindazt, amit Kosztolányi, Karinthy, Füst Milán, Ignotus[40] és Ferenczi még népszerűsíteni – egyszersmind vitatni – való tudománynak tartott. Ő már a különböző mélylélektan iskolák felfogását is megismerhette, ilyenformán szervesen beépíthette szintetizáló típusú gondolatrendszerébe a rejtett összefüggések tudományának fölfedezéseit.

Köztudomású, hogy 1931-től – kétéves megszakítással, haláláig – maga is járt pszichoanalitikus kezelésre (először dr. Rapaport Samuhoz,[41] majd Gyömrői Edithez,[42] végül dr. Bak Róberthez[43]). József Attila számára kezdettől fogva egyszerre volt fontos a praxis és a teória. Önismereti forrásnak, egyéni és társadalmi gyógyító erőnek tartotta a lélekelemző gondolkodást, melyre mindenki rászorul, aki hamis tudattal és torz énképpel éli és alakítja a világát.

---

[39] Ernst Freud–Lucie Freud–Ilse Brubrich-Simitis (szerk.): *Sigmund Freud élete képekben és szövegekben.* Glória Kiadó, Budapest, 1999. 234.

[40] Ignotus, a *Nyugat* alapító főszerkesztője volt az egyik első magyar író, akit Freud is nagyra becsült, amiért kiállt a tanai mellett, s személy szerint is bekapcsolódott a pszichoanalitikus mozgalomba. Alapító tagja volt a Ferenczi elnökletével megalakult Magyarországi Pszichoanalitikai Egyesületnek, ahol – egyéb hivatalos funkció híján – a közönség szerepét ruházták rá. (Lásd Harmat Pál: *Freud, Ferenczi és a magyarországi pszichoanalízis.* 51.) A széles látókörű, empatikus főszerkesztő örömest helyt adott lapjában az új „embernézetet" hirdető eszméknek. Ferenczitől hét cikket közölt, Hollós Istvántól olyan írásokat, amelyekben a tudattalan működésének természetét a költői és művészi alkotások segítségével szemléltette, Freud önéletrajzát pedig saját fordításában adta közre. (Lásd Nyugat 1925. II. 101–135.)

[41] Dr. Rapaport Samu (1888–1970), aki „a gyomor Freudjának" nevezte magát, 1931–1933 között kezelte. Az eredetileg belgyógyász orvos – honoráriuma fejében – hipochondriára hajlamos költőpáciensét kérte föl az ideges eredetű gyomortünetekről szóló szakkönyve (Ideges *gyomor- és bélbajok keletkezése és gyógyítása.* Lélekkutatás, Budapest, 1931) stilizálására. 1934 tavaszán levelező analízist folytattak (lásd *Rapaport-levél.* In *„miért fáj ma is". Az ismeretlen József Attila.* Szerkesztette: Horváth Iván és Tverdota György. Balassi–Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó, Budapest, 1992. 357–386.). Évekkel később *Alvás, aluszékonyság, álmatlanság* című tanulmánykötetének (Szathmáryné Bánó Vilma Tudományos Könyvkiadó Vállalat, Budapest, 1936) szerkesztését is a költőre bízta.

[42] Gyömrői Edit (1896–1987): József Attila második analitikusa; 1935–1936-ban kezelte. Hozzá írta a költő több versét (köztük a *Gyermekké tettél* kezdetű és a *Nagyon fáj* című költeményeit), s az ő „kioktatására" készülhetett a *Szabad-ötletek jegyzéke két ülésben* című pszichoanalitikus irat is. Gyömrői Edit az intenzív indulat-áttételes szerelem veszélyeitől tartva 1936 novemberében beszüntette a – szerinte csak formális – kezelést, s átadta páciensét dr. Bak Róbertnek.

[43] Dr. Bak Róbert (1908–1974): ideg- és elmeorvos, pszichoanalitikus, aki két ízben is beutalta a Siesta Szanatóriumba a költőt. A szárszói tragédia után közzétett patográfiában a lappangó, majd a kifejlett skizofrénia tüneteit azonosította József Attila költészetében és viselkedésében. (Lásd Bak Róbert dr.: *József Attila betegsége.* Szép Szó, 1938. január–február, 105–115.)

Amikor közeledett Freud 80. születésnapja, József Attila javaslatára ennek az évfordulónak a jegyében állították össze a *Szép Szó* 1936. májusi számát. Nyomdakész állapotban volt már *Gyermekké tettél* kezdetű verse,[44] de ő „a pszichoanalízis lényegét" is meg akarta fogalmazni versben. Ignotus Pál, a költő szerkesztőtársa szenvedő tanúja volt a Freud-köszöntő költemény hosszúra nyúlt vajúdásának. Eleinte csak négy sor volt készen, de a többi hetekig nem tudott formát ölteni. Már csaknem teljesen betördelték a lapot, amikor a költő – aki megrendelt verseivel rendre az utolsó pillanatban szokott elkészülni – végre kimerülten, de diadalmasan meghozta a négy sor variációjából fölépített, tündökletes költeményt.[45] Ignotus elragadtatva fogadta a korábbról ismerős kósza szójátékokból hirtelen értelmet nyert, mélylélektani összefüggésekre döbbentő költeményt: „Az *öl* főnév, az anyaöl; az *öl* ige, a gyilkolás; az *ölelés*, a gyilkolás dühének feloldódása a szerelemben – ezek a kavargó szavak itt kristályosan csapódnak le a gondolatban, hogy minden ember: gyermek, s akkor öl, ha nem ölelhet; attól válik gonosztevővé, hogy nem szabad szeretnie."[46]

Ez a bensőséges hang, a kollektív tudást egyéni hitellel megszólaltató költői attitűd csak annak adatik meg, aki belülről ismeri saját poklát. Kosztolányi idegenkedett a személyes önkitárulkozástól. „Lepecsételt levélként jöttem a világra, és úgy is akarok eltávozni innen" – mondogatta.[47] József Attila inkább Csáth Géza és Ferenczi Sándor alkati rokonának tekinthető, akik önmagukon próbálták ki mindazt, amiről gondolkodtak.[48]

Az empatikus Kosztolányi mindkettejükben felismerte ezt a késztetést, s különböző irányba mutató, közös jellegzetességükről meg is emlékezett nekrológjaiban. Csáth Géza betegségéről és haláláról a következőket írta 1919 decemberében: „*Mint orvos, figyelte magát és kísérletezett testével.* Váltogatta a mérgeit, a morfiumot a pantoponnal és az ópiummal, de akár a hínárba került úszó, egyre jobban belebonyolódott. [...] A tűrhetetlen fizikai rosszulléttől sarkallva, egyszer-másszor elhatározta, hogy leszokik a szenvedélyéről és bezáratta magát egy szanatóriumba. Ez azonban afféle jámbor öncsalás volt. Már bejövetelekor cipőbőre alá csempészte a morfiumot. Kijövet pedig újra rákapott a régi adagra. / Később tudni se akart a szanatóriumról."[49]

---

[44] *Egy pszichoanalitikus nőhöz* címmel a *Szép Szó* májusi számában jelent meg, a 212. oldalon. Később a költő elhagyta ezt a címet, s a *Nagyon fáj* kötetben már az első sor két szavával címezte versét, melyet formailag is átalakított. Az első közlésben minden második sort bekezdéssel jelzett – érzelmei hevességét ezzel a vizuális kódolású dinamikával is kifejezve. A kötetbeli változatban – a szerelem kihunytával – minden sor bekezdés nélkül kezdődik, illetve folytatódik. A verset kiváltó személyes élmény háttérbe szorult – s azontúl a mű egyetemes értelemet nyert.

[45] József Attila: *Amit szivedbe rejtesz. Freud nyolcvanadik születésnapjára.* Szép Szó, 1936. május, 211.

[46] Ignotus Pál: *Csipkerózsa. Budapesti és londoni emlékek.* Múzsák Kiadó, Budapest, 1989. 254.

[47] Idézi Kosztolányi Dezsőné Harmos Ilona: *Burokban születtem.* 397–398.

[48] József Attila a pszichoanalitikus beszélgetéseket fokozott, folyamatos önmegfigyelésre használta fel, s nemcsak versei nyersanyagát bányászta ki fölidézett emlékképeiből, hanem – filozofikus–történeti–fiziológiai szintézisre törekedve – elméleti következtetéseket is levont analitikus tapasztalatai alapján az ember természetéről és a világhoz (az alakítandó társadalomhoz) való viszonyáról.

[49] Kosztolányi Dezső: *Csáth Géza betegségéről és haláláról.* Nyugat 1919. II. 1105–1109. (Kiemelés – VA)

Hasonló benyomásokat őrzött a Csáthtól alapvetően különböző alkatú Ferenczi Sándorról: „Mindent *önmagán próbált ki, a testén vagy a lelkén, csak aztán hitte el.* Nem közölhettek vele olyan valószínűtlennek tetsző állítást, hogy ne keresse benne a valószínűt s nem közölhettek vele régóta elfogadott, tankönyvekben szereplő »igazság«-ot, hogy edzett szellemével ne kételkedjék benne. Utóbb gyakran hangsúlyozta, hogy csoda a tudattalan, a léleknek az az óriási része, mely előttünk sötét, de a tudat, a léleknek az a csekélyke része, mely teljes fényben van, talán még nagyobb csoda."[50]

Ferenczi temetésén József Attila is jelen volt, s a kortársak emlékei szerint rendkívül megviselte a „magyar Freud" halála: mint vérbeli hipochonder, önmagán is „diagnosztizálta" a vészes vérszegénységben elhunyt analitikus kórtüneteit, fehérvérűségtől tartva.[51] Kosztolányi ugyancsak a temetés után fedezte föl magán – ezúttal nem Ferenczi, hanem Freud betegségét.[52] A szájüregében keletkezett rák pokollá tette hátralevő éveit.

Három és fél esztendeig tartott az életéért folytatott hiábavaló küzdelem. De a *Szép Szó* Freud-számát még elolvashatta – és József Attila Freudot köszöntő versében saját szenvedéseire is ráismerhetett, amelyeket 1935 késő nyarától, a halálos betegséggel párhuzamosan rátört szerelmi fellobbanás hónapjaiban élt át. Radákovich Mária[53] kedvéért kis híján elvált a feleségétől, aki látszólag bölcsen félreállt, nehogy férje szenvedélyének áldozatává váljék – de azért titkon megküzdött riválisával. Fúria módjára igyekezett elriasztani a „csábítót" 1935. szeptember 30-án kelt levelében:

„Maga szerencsétlen, tájékozatlan lúd, ha én magát még egyszer meglátom az erkélyén szenvelegni, ha maga még egyszer csak egyetlen izenetet, levelet, apróhirdetést vagy csak jelt is ad vagy jelet elfogad az én szerencsétlen, haláltól és öregségtől – sajnos joggal – rettegő, gyönge jellemű uramtól, akkor én magát a nyílt utcán, a fia szeme láttára összeverem, mint egy haszontalan, rossz és ostoba dögöt, de az is lehet, hogy lelövöm, mint valami veszett kutyát.

Figyelmeztetem, hogy az én uram, aki – sajnos – súlyosan beteg és idegbeteg, alig várja, hogy megszabaduljon magától. Ezt nekem – maga jól tudja, hogy én nem szoktam hazudni – többször hangoztatta, s csak tévesen értelmezett férfiúi büszkeségből s a maga aprócska méregadagjaitól és eltűnéseitől nem tudta a döntő lépést megtenni. [...] Magának pedig azt az emberi tanácsot adhatom, hogy

---

[50] Kosztolányi Dezső: *Ferenczi Sándor.* Nyugat 1933. I. 663–665. (Kiemelés – VA)

[51] Lásd Harmat Pál: *Freud, Ferenczi és a magyarországi pszichoanalízis.* 183.

[52] Lásd Kosztolányi Dezső: *„most elmondom, mint vesztem el". Kosztolányi Dezső betegségének és halálának dokumentumai.* 26.

[53] Radákovich Mária újságírónőt Kosztolányi 1935 júliusában, a visegrádi újságíró-üdülőben ismerte meg, amikor felesége társaságában ott lábadozott. (Lásd Kosztolányi Dezső: *„most elmondom, mint vesztem el". Kosztolányi Dezső betegségének és halálának dokumentumai.* 29–30.) *Szeptemberi áhítat* című költeményét a nő szeptember 12-i névnapjára írhatta (megjelent a *Nyugat* októberi számában: 1935. II. 219–221.). A szeretett asszony kisfia, Papp Oszkár (1925–2011) később festő- és zománcművész lett, s 2010-ben Kossuth-díjjal tüntették ki.

vagy azonnal ugorjon a Dunába, de jól, vagy pedig tanuljon, és próbálja megtudni, mi van a látszatok mögött. Ez talán még rendes embert csinálhat magából. / Kosztolányi Dezsőné."[54]

Az egymást követő műtétek, sugárkezelések, vérátömlesztések közepette azonban a betegnek egyre inkább az áldozatkész társra, ápolóra volt szüksége; a testi szenvedés megzabolázta szerelmi vágyakozását.

Élete legutolsó, önfeledt kacagását azonban József Attilának köszönhette.

Vágó Márta idézte fel, Ignotus Pál elbeszélése alapján, a történetet: „Kosztolányi betegágyánál ültek többen. Szegény a halálfélelmektől és a fájdalmaktól elkínozva csak jajgatni tudott már. Hallgatagon ülték körül. Attila belépett, és rövidesen Kosztolányi felé fordulva, igen határozottan kijelentette: – Analízis kellene neked, ez pszichés dolog! – oly nagyképűen és őszintén, hogy Kosztolányi hangos nevetésre fakadt, és a többiek elbámultak. Nem tudták volna elképzelni, hogy akár mosolyogni is fogják látni még valaha."[55]

Freud – noha nem tudhatjuk, lefordították-e neki József Attila üdvözlő költeményét – 1936. június 29-én német nyelvű, saját kezű aláírásával ellátott nyomtatott kártyát küldött a költő Korong utcai lakására, melynek szövege magyarul így hangzik: „Hálásan köszönöm részvételét nyolcvanadik születésnapi ünnepségemen."[56]

Ha feltételezzük, hogy Freud nemcsak József Attilának, hanem mindannak a százkilencvenegy nemzetközi hírű írónak és művésznek megköszönte a gratulációt, akik közös levélben üdvözölték ezen a napon (köztük Thomas Mann, Romain Rolland, Virginia Woolf, Stefan Zweig, Salvador Dalí, André Gide, James Joyce, Robert Musil, Pablo Picasso és sokan mások),[57] megnyugvással vehetjük tudomásul, hogy József Attila – Freud értékrendje szerint – világirodalmi vonatkozásban már életében a helyére került.

Kosztolányi – magyar gyökereire büszke, de „zsidó" lapokban publikáló költőként – rosszabbul járt. Illyés Gyula szégyenkezve idézte föl naplójában, miképp reagáltak halálhírére egy ozorai vendéglő kártyázói:

> „– *Egy Kónnal kevesebb. Kontra!*
> – *Rekontra!*"[58]

---

[54] Kosztolányi Dezső: *Levelek, naplók.* 1057–1058.

[55] Vágó Márta: *József Attila.* Szépirodalmi, Budapest, 1975. 256.

[56] Az udvarias hangnemű, távirati stílusú német nyelvű szöveg eredetileg így hangzott: „Ich danke herzlich für ihre teilnahme an der feier meines achtzigsten geburtstages / Ihr Freud." Lásd *József Attila levelezése.* Összeállította H. Bagó Ilona, Hegyi Katalin és Stoll Béla. Sajtó alá rendezte és a jegyzeteket írta Stoll Béla. Osiris, Budapest, 2006. 454., 702.

[57] Lásd Ernst Freud–Lucie Freud–Ilse Brubrich-Simitis (szerk.): *Sigmund Freud élete képekben és szövegekben.* 265.

[58] Illyés Gyula: *Noteszemből... Meghalt Kosztolányi.* In uő: *Naplójegyzetek 1946–1960.* Válogatta, szerkesztette, sajtó alá rendezte: Illyés Gyuláné. Szépirodalmi, Budapest, 1987. 369–370.

Hózsa Éva

KULTUSZTEREMTÉS ÉS GÖRÖGPÓTLÓ IRODALOMSZEMLÉLET

– Kosztolányi-napok Szabadkán –

„Szabadka nem volt Helikon"

A szabadkai Kosztolányi-kultuszteremtés megszakítottságokkal teli tevékenység, amelyben kötődés és bomlás erőteljesen összefonódik. A kultuszteremtő vizsgálat megközelítését Lévay Endre kérdésével érdemes indítani. Az *Életjel* első évkönyvében (1958–1967), a *Tíz esztendő* című előszóban, az irodalmi előújság megalapításának évfordulóján Lévay az „irodalmi szolgálat", az „impresszáriói" foglalatosság kapcsán kutatja a felvállalt futkosás megbecsülésének lehetőségeit. Kérdése a következő: „Lehetséges-e ez, hogy az irodalmi szolgálat, a zajos, vagy csöndes, de fáradhatatlan munka, az ajkbiggyesztéssel kísért »impresszáriói« foglalkozás, vagy »ügynöki« futkosás hírén felülemelkedjék, s azoknak a füléig is elhasson, akik az alkotók szentélyébe nehezen engedik be a házalót?"[1] A szöveg utal a kívülállók látásmódjára, például a „Szabadka nem volt Helikon" megállapításra, illetve arra, hogy „a múzsák nem szerették ezt a várost", a vidék különben is legfeljebb reprodukálásra képes.[2] Lévay Endre felfedezi azt a csendet és visszhangtalanságot, amelyből kihajtottak a szabadkai alkotók alakjai, valamint utal a célra, hogy az életjelekre rá kell villantani a fényt.

Az *Életjel* előújság Kosztolányi-kultuszképzését 1959. január 19-ig szokták visszavezetni, holott ez a műsoros est nem Kosztolányi-, hanem Csáth-emlékszám, viszont az első szöveg, amely ezen az esten elhangzott, Kosztolányi Dezső *Vérse* volt. A Kosztolányi-emlékszámot 1960. március 28-án (a költő születésének 75. születésnapján) mutatták be a szabadkai Népszínház nagytermében, és ezen az esten Virág(h) Mihály mondta el József Attila *Kosztolányi* című versét. Az emlékszám modellként is működött, ugyanis megalapozta a születésnapi megemlékezés, az életrajzi kontextus, valamint a világirodalmi távlatokra való hivatkozás fontosságát, tehát azokat a szempontokat, amelyek a későbbi kultuszteremtésre is kihatottak.

---

[1] Lévay Endre: *Tíz esztendő*. In Dévavári Zoltán, Lévay Endre, Urbán János (szerk.): *Életjel 1958–1967*. Suboticai Munkásegyetem, Szabadka, 1967. 7.

[2] I. m. 8.

A második világháború idején már létrejött a Kosztolányi Társaság, ám a tudatos szabadkai kultuszteremtő foglalatosság az 1960-as években bontakozott ki az *Életjel* élőújság révén, amelynek legfőbb mozgatója Dévavári (Dér) Zoltán lett. Az empirikus kutatások vonzásköre bővült, a kultuszképződés beépült a térség kultúrájába és szépirodalmába, kapcsolatba lépett más vajdasági irodalmi kultuszokkal, kiadványok jelentek meg, a huszadik század kilencvenes éveiben irodalmi tábor létesült, mára már magáról a Kosztolányi-kultuszteremtésről is születtek kötetek és bibliográfiák.[3] Óvatos megközelítésnek tűnik a kultuszteremtés vagy -képződés, ám a kultusz megjelölés nagyobb távlatból látható majd át igazán.

Kosztolányi Dezső Napok

A rendezvénysorozat 1991 óta létezik, színhelye kezdettől fogva a szabadkai Városi Könyvtár, noha maga a rendezvény időnként más színhelyen valósult meg (Zeneiskola, Svetozar Marković Gimnázium). A kultuszteremtés fejlődési szakaszai még csak részben rajzolódnak ki, mindez elmélyült szociológiai és pszichológiai kutatást, illetve időbeli tágasságot igényel. A tevékenység célja az empirikus kutatás összekapcsolása a teoretikus eredményekkel és a könyvkiadással. A szabadkai kultuszteremtés vizsgálatának lehetséges szempontjai közül néhány már mai nézőpontból is kiemelhető.

A szempontok áttekintése

Modell és beállítódás: A születésnap mint a Kosztolányi Dezső Napok visszatérő időpontja, az *Életjel* említett emlékszámának modellje alapján szinte természetesen működik tovább.[4] Működik azért is, mert a szülőváros az indulást, a kezdetet ünnepli. A betegség, a halál inkább a tanácskozások előadásai és a hozzájuk kapcsolódó könyvbemutatók révén szüremlik be a Kosztolányi Dezső Napok anyagába. A rítusok évről évre ismétlődnek, még akkor is, ha a szervezők tudatosan igyekeznek változtatni (köszöntőbeszéd, a Kosztolányi-szobor és az -emléktábla megkoszorúzása, az emlékszoba megtekintése a gimnáziumban, a család és a családdal kapcsolatos mozzanatok bevonása, Csáth és Kosztolányi opusának összetartozása stb.). A modellbe belejátszik az iskolai kontextus, az a tény, hogy a kultuszteremtés a tanári berkekből, Varga Lakatos Gizella önképzőköri aktivitásából bontakozott ki. A Kosztolányi Dezső Napok két napja közül első a felnőtteké, a második a diákoké, akik pályázatokon, változatos vetélkedőkön vehetnek részt. A modell leg-

[3] Vö. Hózsa Éva, Arany Zsuzsanna, Kiss Gusztáv (szerk.): *Az emlékezés elevensége. Kosztolányi Dezső Napok a szülőföldön.* Városi Könyvtár, Szabadka (Kiss Gusztáv és Ispánovics Csapó Julianna bibliográfiájával), S. Gordán Klára: *Desirè. Kosztolányi kultusza a Vajdaságban.* Életjel, Szabadka, 2010; Hicsik Dóra: *Alma mater. A szabadkai főgimnázium tanárai.* Életjel, Szabadka, 2010; valamint a vajdasági magyar folyóiratok emlékszámai, az Életjel évkönyvei stb.

[4] Kivételt vagy kimaradást a délszláv háborúk okoztak.

főbb sajátossága mégis az a tudatos törekvés, hogy meghívásos alapon tudományos tanácskozásra kerüljön sor, illetve, hogy Szabadkán megvalósuljon az irodalomtudomány művelőinek találkozása a közönséggel, a diákokkal.

A kultusz mint nyelvhasználat: Az emelkedett beszédmód, a kritikátlan viszonyulásmód, a köszöntőbeszédek, az elfogultságot is vállaló méltatások, a politikai véleménynyilvánítás jelentősége különösen a kultuszteremtés elején érvényesült, sőt helyi vitát is kiváltott. Kosztolányi nyelvhez való viszonyának számos megnyilvánulása a tanácskozások visszatérő problémája, viszont kiemelhető az a beszédmód is, amely az egyes irodalmi szövegekben jut kifejezésre, ha a szülőhely és Kosztolányi kapcsolata kerül górcső alá (Tolnai Ottó, Juhász Erzsébet, Szathmári István, Lovas Ildikó és mások szövegeiben).

A relikviák hiánya, a hiány kultusza, „semmis megfigyelések": A kultuszképződési folyamatban a hiány legendásodott, noha az empirikus anyag rendszerezésének igénye, a tárgy-kultuszra való összpontosítás eleinte valóban fennállt. A gyűjtőmunka eleve kevésbé irányulhatott eredeti tárgyak gyűjtésére, legfeljebb a fotók, a levelek, a korabeli sajtótermékek, plakátok és az első kötetek kiállítása jöhetett számításba, a gimnáziumi Kosztolányi-emlékszobába többnyire az utóbbiak fénymásolata és Kunkin Zsuzsanna vagy Dér Zoltán jóvoltából pár első kötet vagy folyóirat kerülhetett be. A tárgyi relikviák közül néhány csipke emelkedett ki; ezek a ritkaságnak számító tárgyi emlékek a Kosztolányi család, illetve Kosztolányi Mariska tulajdonából jutottak be az emlékszobába. A hiány manapság a Kosztolányi-kultuszteremtés sztereotípiájának tekinthető. Magyar László levéltáros kutatásai bizonyították a palicsi emlékkúton a Kosztolányi-vers hiányát, a szülőház lebontása pedig ihlető hiánnyá vált a vajdasági alkotók számára (Fehér Ferenc, Kopeczky László). A banalitáshoz kapcsolódó, másoknak idegen „semmis megfigyelések", amelyekre Tolnai Ottó szövegvilága utal Kosztolányi vonatkozásában, a nagy összefüggések hiányára, arra az önértelmező mikro-optikára tereli a figyelmet, melyet Tolnai is magáénak vall.

A Kosztolányi név hatalma: A Kosztolányi név különösen az 1960-as 1970-es évektől számos intézmény vagy irodalmi csoportosulás neve lett (Kosztolányi Dezső Irodalmi Kör, Kosztolányi Dezső Irodalmi Színpad). A kultuszteremtés még inkább hozzájárult az elágazásokhoz, sőt a „kultusztalanítás" megvalósulásához. Kezdetben a család tiltakozott a név indokolatlan felhasználása, a sokrétű civil kezdeményezés ellen. A Kosztolányi név mára elburjánzott (diáksegélyező, irodalmi tábor, tehetséggondozó nyelvi gimnázium, színház), a Desirè névváltozat szintén egyre elterjedtebb. Az utóbbi könyvcím és a szabadkai színházi fesztivál neve lett, noha ez a név több szempontból is megközelíthető.

Identitás, öninterpretáció és háborús kontextus: A konkrét történelmi szituáció, a délszláv háborúk veszélyhelyzete szinte mozgalommá, tömeges kivonulássá, a magyarsághoz tartozás kifejezővé avatta a Kosztolányi-napokat (az utóbbira – mint lehetséges kapaszkodóra – S. Gordán Klára könyve utal). A merészség és a titok kulcsszavai lehetnek ennek a megmozdulásnak, miközben az intézményesülésben változások történtek. Az alapítók, a magyartanárok, az akkori tisztségviselők megküzdöttek a Kosztolányi-napok fenntartásáért, további alakulásáért.

A kollektív emlékezet, az európaiság sztereotípiája: A délszláv háborúk idején keletkező Kosztolányi Dezső Napok az első pillanattól kezdve kitermelte saját sztereotípiáját, az „európaiságot". A köszöntőbeszédekben, Pomogáts Béla tiszteletbeli elnök bevezető előadásaiban, a sajtóvisszhangban egyaránt a magyar mellett az európéer Kosztolányi pozíciója erősödött, a média révén pedig az európai távlatra való utalás egyre szélesebb körben terjedt tovább. A bezárt országban hangsúlyozott európai identitás a kitörés vágyát jelezte/jelzi.

Az életrajz, a referencia és a gimnazista Kosztolányi: A kultuszképződés szemszögéből az életrajz, a családfa, a szülőhelyhez való viszonyulás vált igazán fontossá. Kultikussá lett például egy időre Lányi Hedvig alakja és a gimnáziumi önképzőkör dokumentumanyaga. A kutatásnak ez a vonulata az *Életjel*, illetve Dér Zoltán tevékenységéből ered. A mai pszichoanalitikus kutatások látószögéből ugyancsak kiemelhető Kosztolányi gyermeki énje, a szabadkai kultuszképződésben azonban inkább Kosztolányi gimnazista énje és az ehhez kötődő tárgyi emlék, a szabadkai Városi Könyvtárban őrzött gimnáziumi érdemkönyv vált/válik hangsúlyossá. Majtényi Mihály a kétkedő, halk szavú, megértő fiatal költő alakját emelte ki egyik recenziójában, szerinte a „régi önképzőköri énje mintha inkább az esszéíró, nyelvművelő és műfordító Kosztolányihoz állna közelebb".[5]

Kultikus könyv: Igazán kultikus könyve nincs a Kosztolányi-kultusznak (kultuszteremtésnek), legfeljebb a szabadkai könyvtár régi és ritka könyvei között található kézírásos gimnáziumi érdemkönyv tekinthető ennek. Az *Életjel* kultuszképző tevékenysége során megjelent dokumentumregénynek, Dér Zoltán *Fecskelány*ának (1970, 1985) kultikus olvasata szintén megemlíthető. A Kosztolányi-hatás, sőt a Kosztolányi-kultuszképződés motívumainak felbukkanása a vajdasági magyar irodalomban szintén gyakori. Nagy érdeklődés kísérte Bogdán József kötetét, amely Kosztolányi Ádám hagyatékát tette közzé *(A Kosztolányi család közelében)*, ennek bemutatása is helyet kapott a Kosztolányi Dezső Napokon.

Performativitás: A kultusz formálói az első tanácskozástól kezdve figyelembe vették a performativitás szempontjait. Maga a kultuszteremtés is performatív tevékenység, viszont a felnőtteket és a tanulókat megszólító rész szintén rendszeresen kapcsolódik színházi, pódiumművészeti, kiállítással kapcsolatos rendezvényekhez.

Komparatív megértés és fordítás: A fordítások kutatása kezdetben a délszláv–magyar kapcsolatokra, a közelben élő fordítók munkájára irányult. A fordításelmélet és Kosztolányi fordítási/ferdítési koncepciójának korszerűsége, a szöveg önazonosságának dilemmája nemcsak az elméleti pozíciókat, hanem a többi konkrét idegen nyelvű fordítás problémáját is előtérbe helyezte. A 2010. évi tanácskozás például a műfordítás jegyében valósult meg, ebből külön kiadvány készült, amely a Városi Könyvtár kiadásában jelent meg.

---

[5] Majtényi Mihály: *Kosztolányi költői indulása.* In Dévavári Zoltán és Lévay Endre (szerk.): *Életjel 2. 1967–1972.* Életjel, Szabadka, 1972. 133.

Újabb irányelvek, interdiszciplinaritás, intermedialitás: Az irodalomértés és a bírálatok átalakulása, a fiatalok bekapcsolódása a város kulturális életébe a kötöttségekből való kitörés kényszerét és lehetőségét hozza magával. Az interdiszciplinaritás, az intermedialitás (mint tudatos célkitűzés) vonzóbbá teszi a rendezvényt a közönség és a vetélkedőkre jelentkező diákok számára, akik már jóval kevesebbet olvasnak, mint elődeik. Centrum és periféria relációjának átalakulása Sárszeg újabb interpretációit hozza magával. Az újabb generációk újabb ötletekkel, rendezvényekkel gazdagítják a város Kosztolányi-emlékezetét.

Kegyhely: A dokumentáció igénye eredményezte a Kosztolányi-sarok, majd a gimnáziumi emlékszoba kiharcolását és létrejöttét, amely a szabadkai kultuszhelylyé vált. Kezdetben szinte zarándokútra érkeztek ide a Kosztolányi-napok látogatói. A gyűjtésben, az emlékszoba berendezésében a magyartanárok mellett a levéltár és a múzeum munkatársai, az elrendezésben a képzőművészek segítettek. A muzeológusok álma, vagyis a Kosztolányi-szoba múzeumi részleggé szervezése nem valósult meg. Kegyhellyé vált a Kosztolányi szellemét idéző Városi Könyvtár olvasóterme is, ahova évről évre ellátogatnak Kosztolányi tisztelői, itt követik a meghatározott rituálét, és magát a könyvtárat is olvassák.[6] 2009-ben jelent meg a szabadkai Városi Múzeum kiadásában a *Kosztolányi és Szabadka* című pedagógiai füzet, amelynek összeállítója Raffai Judit. A kiadvány feltérképezi a Kosztolányi műveiben szereplő szabadkai színhelyeket.

Hálószerű kiterjesztés: A Kosztolányi-napok vonzásköre láthatóan bővül, megfigyelhető ez a névhasználatban, a könyvkiadásban, a szaporodó „külső" rendezvények alakulásában, a hivatalos Kosztolányi-évfordulókhoz való viszonyulásmódban, az intézményesülés fázisaiban, valamint a változó hivatalos kulturális stratégiákban.

Médiakultusz: A média mindvégig hozzájárult a kultuszképződés alakulásához, a Kosztolányi-napok népszerűsítéséhez, ezt a bibliográfiák egyértelműen bizonyítják. Médiasztárságról azonban szó sincs, legfeljebb arról, hogy a szabadkai irodalmi örökségből (éppen a kultuszteremtés jóvoltából) Kosztolányi és Csáth neve emelkedik ki, míg egyes pályatársak neve háttérbe szorul.

Játékszenvedély és irónia: Kosztolányi játékszenvedélyének interpretálása a tudományos tanácskozásokon kerül előtérbe, viszont az életmű ürügyén a diákok számára szervezett vetélkedőkön szintén a játékosság dominál. A Kosztolányi-kultuszképződéshez viszonyuló ironikus nézőpont például a kortárs szépirodalomban csapódik le.

Az „útravaló" mint kiemelt szó – görögpótló irodalomszemlélet mint „útravaló": Az 1926. december 15-én kelt, Toncs Gusztávot megszólító levél, amelyben Kosztolányi Dezső egykori tanárának részvétnyilvánítására reflektál,[7] egy szabadkai kiadvány címét ihlette. A kötet anyagát Magyar László levéltáros gyűjtötte össze, sajtó alá pedig Dér Zoltán rendezte. Az Életjel Miniatűrök 37. kötetének (1981) címe

[6] Dávidházi Péter: *Könyvtár, múzeum, szentély (A Folger Shakespeare Library szimbolikus jelentése).* In Kalla Zsuzsa (szerk.): *Tények és legendák – tárgyak és ereklyék.* Petőfi Irodalmi Múzeum, Budapest, 1994. 175.

[7] Kosztolányi édesapja halála miatt kapott részvétlevelet egykori tanárától, Toncs Gusztávtól.

Útravaló, szerzői a szabadkai főgimnázium tanárai (Toncs Gusztáv és Loósz István). A könyv azokat a pályamű-értékeléseket tartalmazza, amelyek 1885 és 1918 között keletkeztek. Az említett levél az életrajzi diskurzus szempontból is kiemelhető, ugyanis Kosztolányi utal a Toncs és Kosztolányi Árpád közötti konfliktusra. Ezt írja: „Sietek válaszolni levelére. Ebből láthatja, mennyire meghatott az, hogy önről, ifjúkorom kedves tanárjáról hírt kapok. Hogy micsoda ellentét lehetett ön és atyám közt, azt nem tudom. Úgy érzem azonban, hogy ez az ellentét csak két kiváló ember nemes vetélkedéséből származhatott."[8]

Magyar László töredékesen és a Réz Pál által közölt levélszöveghez képest némi szövegmódosítással idézi a következő bekezdést: „Itt pedig elmondhatom, hogy miután elhagytam az iskola padjait, nem múlik el hónap, hogy Ön ne jutott volna eszembe. Szavait állandóan hallom, mozdulatait állandóan látom. Írói pályámra Ön adta az útravalót. A fényt osztotta szét tanítványai között, mint az én áldott, ezerszer áldott édesapám."[9]

Az útravalót, amely az említett Életjel-kiadvány címe lett, Toncs Gusztáv adta. Azt azonban, hogy milyen útravalóról van szó, nem lehet pusztán olyan klisékkel megválaszolni, miszerint konzervatív szemléletű tanárról és irodalomtanításról van szó, hiszen a szabadkai főgimnáziumi tanár a tantervet merészen és szabadon kezelte. Irodalomszemléletének megközelítéséhez hozzásegíthet például az ötödik gimnazisták részére készült tankönyve (1903), melynek előszavát 1902 júliusában állította össze. Az *Előszó* görögpótló magyar irodalmi tankönyvnek minősíti a kiadványt, és a tananyag feldolgozásának eddigiektől eltérő koncepciójára irányítja a figyelmet. Ez az irodalomtanítás egyfajta komparatív megértésre apellál, amelynek stabil, mozdulatlan mércéje az ókori görög irodalom, a kohéziót pedig a nemzeti gondolatmenet adja meg. A mérleg egyik serpenyője tehát rögzített, a másikat Toncs tudatos irodalomértő koncepciója szabályozza.[10] Homérosz vagy Hérodotosz Toncs nézőpontjából kikezdhetetlen, eszményített érték, ezekhez az értékmodellekhez tehát megfelelő magyar irodalmi értékeket kell párosítani, vagyis a görögpótló gondolkodásmódban kapcsolat és eltérés egyaránt érvényesül. A görögpótló irodalomtanítás nemcsak olvastatás, hanem irodalmi, irodalomtörténeti, esztétikai és „históriai" tanulmány is, „melyet föltétlenül ép oly methodikus feldolgozásban kell részeltetni, mint a közös olvasmányul kijelölt irodalmi alkotásokat".[11]

---

[8] Kosztolányi Dezső: *Levelek – Naplók*. Egybegyűjtötte Réz Pál. Osiris Kiadó, Budapest, 1996. 553.
[9] I. m. 554.
[10] Vö. Hicsik Dóra: *Alma Mater. A szabadkai főgimnázium tanárai*. Életjel, Szabadka, 2010. 126.
[11] Toncs Gusztáv (szerk.): *Szemelvények a magyar epikusokból és történetirókból. A gymnasium V. osztálya számára. Az új tanterv alapján*. Franklin Társulat, Budapest, 1903. 8.

Hogy mit vihetett magával Kosztolányi abban a bizonyos bőröndben, amikor végérvényesen Pestre távozott? A tudatos, precíz és elmélyült olvasást, valamint az összefüggések keresését bizonyosan. Magával vitte Arany János műveinek és nyelvének szeretetét, valamint az egyéni értékítéletek megbecsülését. A beidegződéseket, a konzervatív értékszemléletet és pályázatkiírásokat türelmesebben viselte, mint Csáth Géza.

Önreflexió, élő kultusz és kultuszkritika?

A húsz éve megtartott Kosztolányi Dezső Napokhoz ma már kritikai látásmód is kapcsolódik. Legfontosabb hozadéka a vajdasági és a magyarországi recepció közeledése, a „találkozás" tudatos elősegítése, valamint (Tverdota György kultuszkoncepciójának jegyében) a formálódó kultusz párbeszéde a recepcióval, a recepcióról való elméleti gondolkodással. Az empirikus kutatások ihlető ereje sokrétűen megnyilvánul, és teoretikus törekvésekhez kapcsolódik. A helyi kultuszképző tevékenység könyveket és szépirodalmi szövegeket, önreflexív szövegeket eredményezett. Ha Szabadkán nem is olvassák többen Kosztolányi műveit, mint máshol, a Kosztolányi Dezső Napok megmozgatják a helyi lakosságot, a diákokat, és olvasásra vagy érdeklődésre ösztönöznek. A tágasság, a kilépés igénye újításokra ösztönzi a szervezőket és az újabb nemzedékek tagjait, ugyanakkor az elágazások kibogozása ma már szükségtelen, hiszen a szálak hálószerűen összefonódtak, összegabalyodtak.

Rezümé

A tanulmány a szabadkai Kosztolányi-kultuszteremtés egyik részterületét tekinti át. Szemügyre veszi a Kosztolányi Dezső Napok eddigi alakulástörténetét, kiemel néhány eddig megfigyelhető mozzanatot. Kultuszteremtés és kultuszkritika ma már összefonódik, a délszláv háborúk idején létrejött rendezvény szerepe napjainkban átalakult. A rendezvény vonzáskörе állandóan bővül, az elágazások egyre fontosabbá válnak. A helyi kultuszképzés részeredményeire, a recepcióval folytatott párbeszédre ugyancsak összpontosít ez a vizsgálat.

Dokumentum

Takács Ferenc

JOYCE: A MARADANDÓSÁG VÁLTOZÁSAI[1]

Amikor Szentkuthy Miklós *Ulysses*e megjelent néhány éve, egyik barátom – művelt, könyvvásárló szakértelmiségi – megkérdezte tőlem: jó könyv-e az *Ulysses*? Megvette, de szeretné tudni tőlem, mint „szakembertől", hogy érdemes-e elolvasni. Hogy mit feleltem erre, az ezúttal érdektelen; érdekesebb viszont az a tanulság, amit ennek a beszélgetésnek köszönhetek: egy definíciót és egy újabb, negatív tanulságot, amely ebből a definícióból Joyce-ra háramlik. A definíció valahogy így hangzik: klasszikus szerző, akár modern klasszikus szerző az, akivel kapcsolatban a műve végső értékére vonatkozó kérdés – tehát az, hogy jó író-e az illető, avagy rossz – már nem vethető fel értelmes módon, pontosabban ez a kérdés a releváns olvasókör – az a bizonyos művelt átlagolvasó – számára lehetetlenné és képtelenné vált. A negatív tanulság pedig természetesen az, hogy Joyce ma Magyarországon nem klasszikus szerző. Hogy ez a kérdés, mondjuk, Goethe *Wilhelm Meister*e kapcsán nem hangozhatott volna el, viszonylag nyilvánvaló. De ha gondolatban próbát teszünk, ráébredhetünk, hogy például Thomas Mann *Doktor Faustus*a kapcsán sem hangozhatnék el ma már ez a kérdés a művelt magyar átlagolvasó részéről; ha ilyesmit kérdezne, a többi művelt magyar átlagolvasó bámulna rá, mint a bolondra.

De Joyce és az *Ulysses* kapcsán, úgy látszik, még elhangozhat. Ami részben – nemzetközi szemszögből és a világirodalmi tájékozottság magaslatairól nézve – az elmaradottság jele, sőt súlyos provincializmus: Joyce *Ulysses*e hatvanegy évvel ezelőtt jelent meg, a mai irodalmat és regényt irodalmi nemzedékek és regénykorszakok választják el tőle, a könyv az angolszász kritikai közvélemény számára egy ma már távolinak tűnő korszak jeles terméke: az ún. klasszikus modernizmusé vagy *High Modernism*-é („magasmodernizmusé"), mely hangsúlyozottan nem a *ma* irodalma, vizsgálatában nem a kritikus, hanem egyre inkább az irodalom és a kul-

[1] Elhangzott a Magyar Irodalomtörténeti Társaság felolvasóülésén, Szentkuthy Miklós Joyce-estjén. (ELTE BTK, Budapest, V. Pesti B. u. 1.) 1983. november 10.

túra történésze az illetékes. Ha Joyce és műve hat egyáltalán – és természetesen nagyon is hat, erről már az is meggyőzhet bennünket, ha belelapozunk a legfrissebb német, francia, angol, kolumbiai, sőt *magyar* regényekbe –, akkor, legalábbis a világnak egy másik és nagyobb részén, ma már *klasszikusként* hat, tőlünk időben távoli, kikezdhetetlen rangú, az irodalomtörténet értéknyilvánító pecsétjét viselő szerzőként, azaz valahogy úgy, ahogy a *Wilhelm Meister*.

Másrészt viszont Joyce magyarországi „klasszikustalanságának", ennek a sajátos helyzetnek, mely a legkülönbözőbb és ezúttal részletezetlenül maradó ízléstörténeti, társadalmi, kultúrpolitikai stb. tényezőkben leli magyarázatát, megvannak a maga kétségtelen előnyei is. Ha egy szerző végső értékeiről még *szabad* vitatkozni, akkor erről a szerzőről kétségtelenül érdekesebb és frissebb módon lehet vitatkozni. A Joyce-ot modern klasszikusként tisztelő „szakember" – és hadd értsem bele magamat is ebbe az emberfajtába – egy bizonytalanabb értékelésű, nyitott, váratlan és eretnek szempontot kínáló, egyben bátrabban és elfogulatlanabbul megközelíthető *Ulysses*-szel szembesülhet ebben a magyar összefüggésrendszerben: már-már – paradox módon – kortársi, mai szerző könyveként olvashatja el, amelyről beszélvén alig köti valami a kezét, mondhatja, ami eszébe jut, és ez megint csak ritka öröm. Ugyanilyen haszonnal kamatoztathatja a helyzetet az újító szellemű fiatal magyar regényíró: nem régmúlt klasszikusra utal vissza egy-egy fölényes szerkesztésbeli vagy stiláris fogással, hanem kortársának, mondjuk így: idősebb kortársának a nyomasztóan élő hatásával kell elszámolnia Joyce és az *Ulysses* kapcsán. És hogy a helyzet a *tanár* munkáját – amellett, persze, hogy rendkívüli módon megnehezíti – mennyire felelősségteljesen izgalmassá teszi, gondolom, ismét nem kell hosszan részletezni. Reméljük persze, hogy ez az izgalom nem lesz rövid életű: Joyce, végre, bevonult a magyar iskolakönyvekbe, ami ismét ritka öröm; de, sajnos, azt is tudjuk, mi történik azokkal a szerzőkkel, akik bevonulnak a magyar iskolakönyvekbe. Többnyire modern klasszikus lesz belőlük.

De Joyce és az *Ulysses* – sajnos vagy szerencsére; döntse el ki-ki tetszése szerint – még nem modern klasszikus nálunk. Viszont – egy lassú és időnként tétova áthasonítási folyamat eredményeképpen éppen most, ebben a kényes irodalomtörténeti pillanatban sejlik fel Joyce magyarországi kanonizálásának, modern klasszikussá avatásának – örömteli vagy elszomorító – lehetősége. Ma már van magyar *Dubliners* (a *Dubini emberek*), magyar *Ulysses* (kettő is, Gáspár Endréé, nem sokkal a háború utánról, és – mondjam így: természetesen? – Szentkuthy Miklósé, tisztes példányszámú, mindenhol és mindenki által hozzáférhető kiadásban; Joyce utolsó nagy művét, a *Finnegans Wake*-et, az elvszerű és radikális fordíthatatlanságnak ezt a páratlan alkotását is jó néhány éve próbálgatja magyarul, legalábbis mutatványok szintjén, Biró Endre, sőt Joyce versei is műfordítóra találtak; a szerzőről könyvek, cikkek, tanulmányok jelennek meg, művei immár vagy húsz angol szakos egyetemista évfolyam kötelező olvasmányai; írástechnikája, sőt szavai és mondatai is egyre gyakrabban bukkannak fel fiatal magyar prózaírók utalásaiban. Alkalmasnak látszik tehát a pillanat, hogy – ha mégoly vázlatosan is – éppen azt a folyamatot tekintsük át, miként vált – a világ nagyobbik felén – Joyce – elsősorban természetesen az *Ulysses* révén – modern klasszikussá. S mivel sokféleképp ható,

koronként és helyenként mást-mást mondó, azaz *változó* műről van szó, zavarba ejtően gazdag értelmezési lehetőségekkel és tanulságokkal, az *Ulysses* fogadtatásának és értelmezésének az áttekintése – pontosabban e fogadtatás- és értelmezéstörténet néhány fontosabb tanulságának a jelzése – remélem, nem tűnik mellébeszélésnek; fogadtatásról és értelmezésről szólván természetesen magáról a műről, az *Ulysses* immár irodalomtörténeti életéről szólunk: változásaiban maradandóságáról.

Rögtön jelezném: nem kívánok beszélni ennek a fogadtatástörténetnek azokról az elemeiről, amelyek érdekessége ma már legfeljebb anekdotikus. Például arról az erkölcsrendészeti kálváriáról, amelyet az *Ulysses* megjelenése után bejárt: erkölcstelen, obszcén, pornográf munkának tartották sokáig az ilyesmiben illetékes hatóságok, a regény példányai Amerikában és Angliában jó ideig vámhatósági elkobzás alá estek, s Írországban, a szerző hazájában – ahol ma már, hála a tavalyi centenáriumi ünnepségeknek – a Dublint átszelő Liffey folyó egyik hídja egy éve Joyce *Finnegans Wake*-je hősnőjének, Anna Livia Plurabelle-nek a nevét viseli – valláserkölcs-rendészetileg betiltott munka volt, még a hatvanas évek elején is.[2] Ugyanígy csupán utalnék arra a másik és kevésbé anekdotikus történetre, amelynek során az *Ulysses* a polgári dekadencia borzadályt keltő foglalatává, stílusa, szerkezete, mondanivalója a bomló és bomlasztó modernizmus áruminta-vásárává, szerzője pedig az antirealizmus kéretlen antipápájává neveztetett ki egy időre bizonyos körökben; ma már az efféle fogadtatásról is meglehetősen jól látszik, hogy egyrészt alapjai tarthatatlanok, másrészt a mű henye, téves és előítéletektől megszorított olvasatán alapult.

Helyette inkább azokra az értelmezési kulcsokra térnék ki, amelyek valóban nyitják a művet: persze sohasem végérvényesen, de legalábbis viszonylagos érvénynyel.

Az első ilyen „kulcs" az *Ulysses* megjelenése után alighanem a *mítosz* és az *archetípus* volt, a klasszikus modernizmus nagy felfedezése; a mítosz és a benne megtestesülő archetípus mint örök jelenvalóság, az emberi tapasztalat örök érvényű szimbolikus foglalata, egyben eszköz arra, hogy a mítoszát vesztett modern világ esetlegességét és zűrzavarát értelmes rendbe tereljük vele. A regény címe Ulysses, azaz Odüsszeusz antik mítoszát ígéri az olvasónak; helyette viszont kortársi, közelkortársi történetet kap a századelő Dublinjáról, Stephen Dedalus volt egyetemista és jövendő irodalmár, illetve Leopold Bloom újsághirdetés-felhajtó ügynök egy napjáról, reggeltől késő éjszakáig; viszont, ha figyelmesen olvassuk a szöveget, kiderül, hogy a regény helyzetei, cselekménye, a szereplők viszonylatrendszere, a regényszöveg motivikusan ismétlődő elemei titkos hasonlóságok és különbségek

---

[2] Hivatalosan, azaz az Ír Cenzúrahivatal *(Irish Censorship Board)* által nem volt betiltva, de nem is volt mit betiltani, mert a hatvanas évekig senki sem merte forgalmazni Írországban a regényt. Joseph Strick 1967-es *Ulysses*-filmjét azonnal betiltották, s a betiltási rendelkezést csupán 2000-ben sikerült fellebbezés útján hatálytalanítani. Az Anna Livia hídhoz: 2003-ban új híd épült a Liffey-n, amely a „James Joyce" nevet kapta. (Utólagos kiegészítés – *T. F.* 2011)

révén kapcsolódnak Homérosz *Odüsszeiá*jához; az *Ulysses* szövege felidézi Homéroszt, kikölcsönzi a klasszikus mítoszt, pontosabban felfedezi a mítoszt a modern élet értelmetlen mindennapjaiban, ahol is ezek szerint hangsúlyozottan átlagos emberek a vándorlás, keresés, egymásra találás és hazajutás örök történetét „játszszák el", persze tudtukon kívül, örök és lényegi szerepekben, azaz jungi értelemben vett archetípusokat megtestesítve.

Nagyjából ez volt az *Ulysses* első és ma már „klasszikus" olvasata. Sok mindennel ki is egészült persze: Stephen és Bloom viszonyában, egymásra találásuk történetében Apának és Fiúnak a teológiai mítoszát is felfedezték, a regény családpszichológiája, a fiát korán elvesztett és helyette fiú-pótlékra vágyó Bloom, az apjától undorodó, apját kerülő és megtagadó, de helyette valamiféle jelképes apát kereső Stephen történetében például menetrendszerű pontossággal sikerült felismerni egy másik és modern ázsióra szert tett mítoszt-archetípust, Oidipusz király viszontagságainak történetét.

Mindez persze „ott van" a regényben, mindenféle értelmezés viszonylagos érvényének a fokán legalábbis. De idővel kiderült, hogy ott van a regényben mindennek az ellenkezője is, pontosabban ugyanez, de ellenkező értelemben. Joyce, az *Ulysses* német fordításának előszavát olvasva, amelyet éppen Carl Jung, az archetípusok és mítoszok pszichológus-filozófusa írt, bosszankodva csapta le a könyvet: „Jung úgy volt képes végigolvasni a regényt – jegyezte meg –, hogy még csak el se mosolyodott rajta."[3] Ugyanis – szól a másik, de az előbbi komolyságával üdítően ellentétes olvasat – a mítosz és az archetípus az *Ulysses*ben legalább annyira *tréfa*, mint amennyire komolyan veendő tanulság az örök visszatérésről, jelenvalóságról, rendről és értelemről. Hogy Leopold Bloom Odüsszeusz, Stephen Dedalus Telemakhosz, Molly Bloom, Leopold kikapós és könnyen kapható felesége pedig maga a hű Pénelopé, ez kétségkívül igaz, viszont a modern és az antik történet kapcsolata legalább annyira paródia, travesztia, perszifláz is, a mítosz – és a halálosan komoly mítoszvadász olvasó – rovására elsütött gigászi tréfa. Homérosz története itt a bamba férj felszarvazásának ősi és nyersen komikus *farce*-ává, hálószoba-bohózattá degradálódik; pontosabban magasztosul, hiszen az a kaján gyanúnk támad, hogy a klasszikus mítosz mélyén is valami ilyesféle történet rejtőzhetett; a mítosz fellengzős és nagyképű, az igazság prózaibb és illúziótlanabb.

Az érdekes persze mindebben éppen az, hogy valamiként *mindkét* mítoszolvasat áll az *Ulysses*re: ugyanaz a helyzet, utalás, elem fénylik fel komolyan veendő összefüggésnek és nyilvánvaló képtelenségnek, azaz tréfának; és a kettő valamiképp nem érvényteleníti egymást. Valamiféle *tertia datur*-ról van itt szó, irodalmi „komolyságnak" és „komolytalanságnak" valamiféle nehezen megfogható elegyéről,

[3] Jung írása végül nem a német nyelvű *Ulysses* (Georg Goyert fordítása, Rhein-Verlag, Basel, 1927) előszavaként jelent meg, hanem folyóiratban: *Ulysses: Ein Monolog*. Europäische Revue (Berlin) VIII. 2/9. (Sept. 1932). Újraközölve: C. G. Jung: *Wirklichkeit der Seele*. Zürich, 1934. Joyce még kéziratban – tehát nem könyvben, mint írtam – olvasta az eredetileg előszónak szánt tanulmányt. (Utólagos kiegészítés – *T. F.* 2011)

illetve mindkettőtől különböző minőségéről; arról, amit Joyce maga is szívesen nevezett a maga *joco-seriousness*ének, azaz „vidám komolyságának", „komoly-komolytalanságának".[4] Nemigen találunk szót erre a minőségre; mint ahogy azt is nehezen nyeljük mi, magyarok, hogy egy fontos és nagy mű a szónak valamely értelmében egyben játékosan komolytalan is lehet, hogy egyszerre vállalkozzék olyan hatalmas és véresen komoly feladatra, mint amekkorára az *Ulysses* vállalkozott, s egy időben ki is nevesse önmaga feladatának hatalmas és véresen komoly voltát. Pedig nem árt, ha hozzászoktatjuk magunkat ehhez a gondolathoz. Töménytelen félreértés oka még ma is, ha elmulasztjuk felismerni: az *Ulysses* szándékát, műfaját, sőt formáját tekintve is elsősorban a szó lehetőleg legteljesebb értelmében *komikus regény* vagy *regénykomédia*. Legalábbis egyrészt az; nagy és kimeríthetetlen regénnyé éppen az teszi, hogy mindig megmarad a lehetőség a „másrészt"-ekre.

Egy másik értelmezési lehetőség, újabb kulcs, pontosabban újabb kulcsok rendszere az írástechnikai szempontú, vagy legalábbis az írástechnika, azaz az alkalmazott elbeszélésforma és nyelvezet felől indító megközelítésmód volt. Az *Ulysses* mitikus és archetipikus értelmezése idővel sokat veszített érdekességéből, s manapság – a centenárium ihlette szimpóziumok és konferenciák anyagába belelapozva – mintha ez érdekelné a legkevésbé a kutatókat, sőt a legtöbb kutatót kifejezetten untatja, illetve dühíti, ha akad még valaki, aki evvel hozakodik elő; az írástechnikai szempont viszont mind a mai napig tartja magát.

Kezdetei és alapformái a mítosz-szemponthoz képest valamivel később, bár még részben avval párhuzamosan alakultak ki. Kiindulópontja az a felismerés volt, hogy a mű első látásra zűrzavaros, indokolatlan és érthetetlen stiláris tarkasága valójában gondosan szerkesztett rendet rejt és – mélyebb, körmönfontabb szinten ugyan – de indokolja önmagát.

Először a művön végigfutó és az utolsó fejezetben, az ágyban heverő, hol egészen elalvó, hol az álomittasságig felébredő Molly Bloom tudatműködését közvetítő részben kizárólagossá váló módszerhez, az úgynevezett „tudatáram"-technikához találtuk meg a kulcsot. A csonkított nyelvtan és a központozás szabálytalanságai, illetve hiánya kísérlet arra, hogy a regényillúzió szintjén az emberi tudat működését mintegy közvetlenül élhesse át az olvasó: oda juthatunk el, ahová korábban aligha, azaz a féltudatos kontroll szintjére, a beszédküszöb peremére, ahol benyomás és gondolat még csak félig-meddig válik nyelvvé, artikulált, a közlés céljára megformált, s így tabukkal, udvariassági szabályokkal, miegyébbel megcenzúrázott nyilvános beszédaktussá. A nyelv itt a lehetőségek legszélsőbb határáig azonossá válik tárgyával, sőt nyelv és tárgy közötti különbség ezen a szinten megszűnik.

[4] Joyce az *Ulysses* „Ithaca"-epizódjában (XVII. fejezet) használja a kifejezést, de nem önmagára és alkotói magatartására vonatkoztatva, bár aligha tiltakozott volna, ha valaki így jellemzi. (Utólagos kiegészítés – *T. F.* 2011)

Az *Ulysses* technikai-formai szempontból leginkább erről a fogásról híresült el. Pedig nem árt észrevenni, hogy a tudatáram-technika a könyvben valójában alárendelt szerepet vagy legalábbis társszerepet játszik más elbeszélési és leírási technikák társaságában. Például a tisztán „tudatáram"-fejezet egy egészen másféle fejezet után fejezi be a regényt: az utolsó előtti, úgynevezett katekizmus-fejezet ez, amely egy triviális jelenetet – Stephen és Bloom a Bloom-ház konyhájában beszélget, és kakaót iszik – a katekizmus kérdés-felelet formájában ad elő, nyelvében-módszerében pedig ennek az előadásmódnak őspéldáit idézi, Aquinói Tamástól Spinozáig. Ha az utolsó fejezetben a nyelv eggyé válik tárgyával, itt, az utolsó előttiben olyan távolra kerül tőle, amennyire csak lehetséges, tárgyához képest komikusan inadekváttá válik, az előadás tárgya és az előadás modora között áthidalhatatlan szakadék nyílik.

Ugyanígy meríti ki tárgy és nyelv távolságának-közelségének lehetséges fokozatait a többi fejezet is: első pillantásra érthetetlen, miért éppen ezt, a tárgyhoz képest inadekvát előadásmódot, stílust, parodisztikusan vagy *pastiche*-szerűen alkalmazott irodalmi nyelvi formát alkalmazza a szerző, hogy azután mélyebb értelemben mégiscsak megtalálja indoklását. A két utolsó fejezetben ez az indoklás éppen a szomszédság tényében lelhető fel: távolság és közelség a legszélsőségesebb formában kerül egymás mellé, demonstrálja a skála két szélső értékét, ellenpontozza és indokolja egymást.

Ezek a nyelvi formák egyben műfajok is az *Ulysses*ben: találunk könyvdráma formában megírt fejezetet, akad, amelyik lányregény-limonádék formáját és szellemét utánozza, néhol pedig klasszikus metrumokat követő, tisztán zenei hatásokra törő szöveggé válik a joyce-i nyelv. Ebből adódik az írástechnikai irányú értelmezések egy későbbi felismerése is: az *Ulysses* célja – egyebek között – a lehetséges stílusok és elbeszélésmódok enciklopédikus összegyűjtése, sajátos célú elidegenítése, azaz stílusként és elbeszélésmódként, tehát leíró értékében korlátozott, konvencionális és esetleges nyelvi formaként való felmutatása és leleplezése; egyben ezeknek a stílusoknak és elbeszélésmódoknak mintegy a kimerítése is; az *Ulysses* tartalmazni igyekszik mindazokat a módozatokat, ahogy valamiről egyáltalán beszélni és írni lehet.

Hogy Joyce *Ulysses*e több értelemben is nem kisebb dologról szól, mint magáról a nyelvről, ez alighanem a legújabb „kulcs" a regényhez: jelen volt persze a korábbi értelmezésekben is, de mostanában, úgy látszik, ez érdekli leginkább a szakember-olvasókat. A regény nem csupán stílusokat és előadásmódokat merít ki, de a szó legszorosabb értelmében magát az angol nyelvet is: irodalmi mű ennyi különböző szót és nyelvi elemet Shakespeare és Rabelais óta a szó szigorúan számszerű értelmében nem tartalmazott. Irodalmi, filozófiai és szaktudományos szókészlete és stílustára mellett jelen van benne a nyelv másik véglete is, amelynek megjelölésére ezennel kölcsönzöm Szentkuthy Miklós terminusát: a „démoszi" nyelvi réteg ez, a dublini városi folklór balladái, dalai, anekdotái, szófűzése, közmondásai, szállóigéi, melyeket Joyce lidérces hitelességgel rögzít: beszélt nyelv ez, élő és mindig éppen születő kifejezésmód, egyszerre bosszantóan klisészerű, egyszerre felszabadítóan pimasz és kajánul bölcs; nevezzük annak, ami: a nép

nyelve. Józan, földközeli és illúziótlan – ha úgy tetszik: rabelais-i – ellenpontja a könyvben megjelenő más, írott, specializálódott, önmagán hízó, a kifejezés életét és közvetlenségét elvesztett „magasztosabb" nyelvhasználatoknak.

Ez a gazdagság részben öncélú, bár teljesen legitim irodalmi öröm forrása: gyönyörködés abban, hogy mi mindenre képes a kifejezhető és a kifejezhetetlen területén a nyelv. Másrészt viszont harcos tiltakozás is: századunkban sokan és sokféle szempontból emlegetik a nyelv árulását és becstelenségét, a zsargon eluralkodását, a merev és holt nyelvi formák ideológiai és politikai értelemben is érzékelhető zsarnokságát; Joyce *Ulysses*e hadjárat ez ellen az állapot ellen, a nyelv visszavétele és életre galvanizálása is egyben.

Ez a hadjárat egyébként mindannyiunk nyelvéért folyik: a *Finnegans Wake,* a pályazáró mű már nem is angolul szól, hanem az emberiség nyelvén, a könyv céljára létrehozott ádámi ősnyelven; angolból, németből, tucatnyi más nyelvből kondenzált különös és egyszeri készítmény a közege. De már az *Ulysses* is soknyelvű mű, univerzális szándékának mintegy jelképeként megjelennek benne szavak, sőt szójátékok a japántól a bolgár nyelvig.

És persze megjelenik benne a magyar nyelv, sőt Magyarország is, az az elem, amely ebben a kimeríthetetlen könyvben nekünk szól, s amelyet nekünk kell kimeríteni belőle. Bloom dublini zsidó hirdetésügynök édesapja Magyarországon született, Virág Rudolfnak hívták, Szombathelyről származott el, s kötött ki végül Írországban; édesanyja apja szintén magyar volt, Károlyról angolosított/íresített Higginsre. Rejtett és kevésbé rejtett módon ott van az *Ulysses*ben Magyarország is: értelmező tükörképe Írországnak, egy nagyobb birodalmi alakulat részének, mely nem érzi jól magát ebben a birodalmi alakulatban; egyben Európa másik, keleti pereme, ezer titkos szálon analóg a nyugatival, ahonnan már az óceán következik. Bloom családja a keleti peremről érkezett a nyugatira; Stephen – Joyce ifjúkori önarcképe a regényben – a nyugatiról indul el majd a keleti peremre, oda, ahol Joyce a regényt írta önkéntes száműzetésben: Polában és Triesztben, az Osztrák–Magyar Monarchiának ebben a bábeli csücskében.[5] Nem én mondom, hanem angol kritikus és regényíró, Anthony Burgess írta le pár hónapja egy cikkében: az *Ulysses* talán a legfontosabb *Austro–Hungarian novel*, „osztrák–magyar regény" a huszadik század irodalmában.[6] Hogy ez így igaz-e, nem tudom; eldönteni viszont alighanem tanári, írói és kritikusi kötelességünk. Köszönöm a figyelmüket.

---

[5] A Párizsban 1922-ben megjelent *Ulysses* kétségkívül Joyce „osztrák–magyar" időszakának, a Polában (1904–1905) és Triesztben (1905–1915) eltöltött éveknek az élményanyagában fogant, amint ezt John McCourt trieszti irodalomprofesszor oly meggyőzően kimutatta a *The Years of Bloom: James Joyce in Trieste 1904–1920* című újabb keletű könyvében (The Lilliput Press, Dublin, 2000). (Magyarul: John McCourt: *A virágzás évei: James Joyce Triesztben 1904–1920*. Mihálycsa Erika fordítása. Savaria University Press, Szombathely 2010) A tényleges megírás munkáját azonban túlnyomórészt az 1915-tel kezdődő zürichi pályaszakaszban, az 1919 októbere–1920 júliusa közötti újabb, rövid trieszti periódusban, majd Párizsban végezte el Joyce. (Utólagos kiegészítés – *T. F.* 2011)

[6] Lásd Anthony Burgess: *In the Footsteps of James Joyce Trieste*. The New York Times January 17, 1982. Hasonlóképpen fogalmazott önéletírásának második kötetében is: "*Ulysses* is, in a sense, the last great artistic product of the Austro–Hungarian Empire." („Az *Ulysses* bizonyos értelemben az Osztrák–Magyar Birodalom utolsó nagy művészeti produktuma.") Anthony Burgess: *You've Had Your Time*. Heinemann, London, 1990. 236. (Utólagos kiegészítés – *T. F.* 2011)

A *Literatura* e-mail címe: liter@iti.mta.hu

E számunk szerzőinek e-mail-címe

Angyalosi Gergely: angyal@iti.mta.hu
Farkas János László: farkasjl@t-online.hu
Gintli Tibor: gintlitibor@gmail.com
Harkai Vass Éva: harkaieva@stcable.net
Hózsa Éva: hozsaeva@eunet.rs
Kassai György: georges.kassai@free.fr
Schein Gábor: gaborschein@hotmail.com
Szilágyi Zsófia: szilagyi73@gmail.com
Takács Ferenc: takfr@ludens.elte.hu
Takács László: takacs.laszlo@btk.ppke.hu
Valachi Anna: valachi.anna@upcmail.hu
Veres András: veresand@t-online.hu

A kiadásért felel a Balassi Kiadó igazgatója
Szedte és tördelte a Balassi Kiadó

Nyomdai munkák
mondAt Kft. • Budapest • www.mondat.hu

Literatura

XXXVII. évfolyam

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA IRODALOMTUDOMÁNYI INTÉZETÉNEK FOLYÓIRATA

Főszerkesztő
VERES ANDRÁS

Felelős szerkesztő
BEZECZKY GÁBOR

Szerkesztők
KÁLMÁN C. GYÖRGY
SZOLLÁTH DÁVID

Technikai szerkesztő
RÓNA JUDIT

Szerkesztőbizottság
POMOGÁTS BÉLA (elnök)
HAJDU PÉTER
SZILI JÓZSEF

Szerkesztőség
1118 Budapest
Ménesi út 11–13.
Telefon: 279-2776
279-2777
279-2779

Ára: 1200 Ft

2011

4

XXXVII. ÉVFOLYAM

Bezeczky Gábor
Fekete Richárd
Fuchs Anna
Gilbert Edit
Hajdu Péter
Jeney Éva
Kálmán C. György
Kamarás István
Mezősi Miklós
Papp Ágnes Klára
Tverdota György
Z. Varga Zoltán

literatura

MEGJELENIK NEGYEDÉVENKÉNT

Terjeszti a Balassi Kiadó és a Libro-Trade Kft.

Előfizethető a Balassi Kiadónál (1136 Budapest, Hollán Ernő utca 33. IV/5.)
közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással
a kiadó ERSTE Bank 11991102-02120733 számú számlájára.

Példányonként megvásárolható

Balassi Könyvesbolt
1137 Budapest, Katona József utca 9–11.
Tel.: 212-0214

Írók Boltja
1061 Budapest, Andrássy út 45.
Tel.: 322-1645; 342-4336
Fax: 342-4311

Atlantisz Könyvsziget
1061 Budapest, Anker köz 1–3.
Tel./fax: 267-6258

továbbá a nagyobb könyvesboltokban
és a Libro-Trade Kft. mintatermében
1173 Budapest, Pesti út 237.
librotrade@librotrade.hu
www.librotrade.hu

Külföldön terjeszti a Balassi Kiadó

HU ISSN 0133-2368

A folyóirat megjelenését támogatta

Magyar Tudományos Akadémia

Nemzeti Kulturális Alap

Literatura

XXXVII. évfolyam

Tartalomjegyzék
2011

A Magyar Tudományos Akadémia
Irodalomtudományi Intézetének
folyóirata

Főszerkesztő
Veres András

Felelős szerkesztő
Bezeczky Gábor

Szerkesztők
Kálmán C. György, Szolláth Dávid

Technikai szerkesztő
Róna Judit

Szerkesztőbizottság
Pomogáts Béla (elnök)
Hajdu Péter, Szili József

Szerkesztőség
1118 Budapest
Ménesi út 11–13.
Telefon: 279-2776
279-2777, 279-2779

Angyalosi Gergely
A bűntelen bűnösség paradigmája 3/262–266.

Bezeczky Gábor
Modern a modernség előtt 4/309–313.

Bezeczky Gábor
Szolláth Dávid: *A kommunista aszketizmus esztétikája. A 20. századi magyar irodalom néhány munkásmozgalom-történeti vonatkozása* 4/438–441.

Bojtár Endre
Isten az irodalomelméletben
– Roman Ingarden – 2/111–122.

Farkas János László
Az álom rendje
– József Attila Kosztolányi-recenziójának gondolati hátteréről – 3/273–279.

Fekete Richárd
„Tudom, hogy tévedek"
– Kemény István verseinek élőbeszédszerűsége és a hiba poétikája – 4/357–374.

Gilbert Edit
Az olvasmányélmény megosztásának szerepe a csoportos biblioterápiában 4/403–411.

Gintli Tibor
Trivulzio és Esti Kornél 3/228–237.

Győrei Zsolt
A szegény kisgyermek panaszai első (három) kiadásának kötetkompozíciója 1/69–92.

Hajdu Péter
Tömörkény István vásárlós novellái 4/327–333.

Harkai Vass Éva
József Attila és Kosztolányi
– Reminiszcencia, pastiche, palimpszeszt – 3/254–261.

Havasréti József
Ponyvaregény és kulturális exkluzivitás
– Szerb Antal: *A Pendragon-legenda*, 1934 – 2/142–171.

Hetényi Zsuzsa
„Édesbús válsághangulat, LFS, gondolom magamban"
– Nabokov szovjet, oroszországi és magyar recepciója 1990 előtt – 2/172–187.

N. Horváth Béla
A politikum esztétikája
– József Attila *Kosztolányi Dezső* című írásának szövegváltozatai – /267–272.

Horváth Márta
„Megtestesült olvasás"
– A kognitív narratológia empirikus alapjai – 1/3–15.

Hózsa Éva
Kultuszteremtés és görögpótló irodalomszemlélet
– Kosztolányi-napok Szabadkán – 3/290–296.

Jeney Éva
Biblioterápia és irodalomelmélet
– A dialógus mint a biblioterápia és az irodalom közös nevezője – 4/384–393.

Kálmán C. György
A magyar avantgárd és a folytonosság 4/334–340.

Kamarás István
Két Kosztolányi-novella hatása és értelmezése 4/412–429.

Kassai György
Varázslat és rendszer
– Kosztolányi Dezső és József Attila nyelvszemléletéről – 3/246–253.

Kila Noémi
Proust szeme mindenre képes 1/52–68.

Kis Béla
Mi a történelem?
– Kisantal Tamás (szerk.): *Narratívák 8. Elbeszélés, kultúra, történelem* – 1/93–99.

Mezősi Miklós
Kiútkeresés az érdek nélküli tetszés zsákutcájából
– Kalandozások a művészetterápia forrásvidékein
– Dosztojevszkij, Mozart és az interperszonalitás – 4/375–383.

Nádor Zsófia
Fabula in fabula
– A *Lector in fabula* alkalmazása a metalepszis alakzatára – 1/16–31.

Papp Ágnes Klára
Biblioterápia és narráció 4/394–402.

Rajsli Emese
Egy új Kafka-kötetről 1/34–44.

Rajsli Emese
Elmélet(le)képezés 1/32–33.

Schein Gábor
A „zsidó" Füst Milán *Naplójában* 3/201–215.

Seress Ákos
Szegény Színház – gazdag tudomány
– Adorján Viktor: *A Szegény Színház* – A Jerzy Grotowski által vezetett társulat színházi kutatásai az 1959–1970 közötti időszakban 1/100–106.

Jacqueline Sudaka-Bénazéraf
Vizuális és olvasható jel az író kézírásában
és az artista rajzában (Fordította Bene Adrián) 1/45–51.

Szilágyi Zsófia
„Ide nézzetek, szaktársak"
– Kosztolányi mint Móricz-olvasó – 3/238–245.

Takács Ferenc
Joyce: a maradandóság változásai 3/297–303.

Takács László
A regényszerkezet üzenete
– Kosztolányi Dezső: *Nero, a véres költő* 3/223–227.

Turi Tímea
„Úgy […] élni, ahogy azt magamnak megírnám"
– Szomory Dezső önstilizáló prózájának esztétikájáról – 2/123–141.

Tverdota György
Róna Judit: *Nap nap után. Babits Mihály életének kronológiája 1. 1883–1908* 4/430–437.

Valachi Anna
Sigmund Freud üdvözlései
– Kosztolányi, József Attila és a pszichoanalízis – 3/280–289.

Vámos Kornélia
Galgóczi Krisztina: *A századvég titokzatos tárgya*
– *démonikus nők a modern drámában* 2/188–196.

Z. Varga Zoltán
Önéletírás és újraírás
– Történelmi események reprezentációja Márai Sándor
1943–1944és 1945–1946-os naplóiban és a *Föld, föld...*-ben – 4/341–356.

Veres András
A József Attila és Kosztolányi Dezső kritikai kiadások újdonságairól 3/216–222.

Literatura

Tartalom XXXVII. évf. 2011/4.

Tanulmány

Bezeczky Gábor
Modern a modernség előtt 309

Fuchs Anna
Az esztétikai töltetű vallás a századfordulón 314

Hajdu Péter
Tömörkény István vásárlós novellái 327

Kálmán C. György
A magyar avantgárd és a folytonosság 334

Z. Varga Zoltán
Önéletírás és újraírás
– Történelmi események reprezentációja
Márai Sándor 1943–1944 és 1945–1946-os naplóiban
és a *Föld, föld...*-ben – 341

Fekete Richárd
„Tudom, hogy tévedek"
– Kemény István verseinek élőbeszédszerűsége
és a hiba poétikája – 357

Műhely

Mezősi Miklós
Kiútkeresés az érdek nélküli tetszés zsákutcájából
– Kalandozások a művészetterápia forrásvidékein
– Dosztojevszkij, Mozart és az interperszonalitás – 375

Jeney Éva
Biblioterápia és irodalomelmélet
– A dialógus mint a biblioterápia
és az irodalom közös nevezője – 384

Papp Ágnes Klára
Biblioterápia és narráció 394

Gilbert Edit
Az olvasmányélmény megosztásának szerepe
a csoportos biblioterápiában 403

Irodalomszociológia

Kamarás István
Két Kosztolányi-novella hatása és értelmezése 412

Szemle

Tverdota György
Róna Judit: *Nap nap után.*
Babits Mihály életének kronológiája 1. 1883–1908 430

Bezeczky Gábor
Szolláth Dávid: *A kommunista aszketizmus esztétikája*
– A 20. századi magyar irodalom néhány
munkásmozgalom-történeti vonatkozása 438

Tanulmány

Bezeczky Gábor

MODERN A MODERNSÉG ELŐTT

> They say miracles are past; and we have our philosophical persons, to make modern and familiar, things supernatural and causeless. Hence is it that we make trifles of terrors, ensconcing ourselves into seeming knowledge, when we should submit ourselves to an unknown fear.
>
> (William Shakespeare: *All's Well That Ends Well*)

Az Intézetben készülő irodalomtörténet egyik kötete – az 1890-es évekkel indítva az elbeszélt történetet – az irodalmi modernség kérdését helyezi a középpontba. Tudni kell azonban, hogy a történet kezdetén a „modern" szó egy ideje már létezett a magyar nyelvben. Azonnal adódik az egyik kérdés: mi mindent jelentett a „modern", mielőtt az irodalmi modernség beköszöntött? Milyen kontextusokban, milyen értékhangsúlyokkal használták a szót, mielőtt még kialakultak azok a jelentései, amelyeknek segítségével a mi irodalomtörténetünk fog eligazodni a 19. század végétől napjainkig tartó időszak magyar irodalmában? A másik kézenfekvő kérdés pedig ez lehetne: mikor és hogyan jöttek létre a „modern" új, újabb és legújabb jelentései? Mikor és hogyan alakultak ki a modernség válfajai, hullámai, arcai? (Akárhogy hívjuk is őket, akárhány volt is belőlük.) Mi a közös bennük, mi alapján nevezzük őket egyaránt a modernség válfajainak, és mi különbözteti meg a használatuk kontextusait?

A *Pallas Nagy Lexikon*a, melynek kötetei 1893 és 1897 között jelentek meg, nagyjából egyidejű az irodalmi modernség kialakulásával. A lexikon szócikkeiben a „modern" és származékai gyakran (1111-szer, illetve 206-szor) fordulnak elő, de ehhez a jelentőséghez képest magának a szónak a meghatározása igencsak tömör, mindössze három szóból áll: „újkori, időszerű, divatos". Ezekkel a szavakkal most még keveset nyertünk, mert – bár kiindulásnak megteszik – a modernhez hasonlóan értelmezést igényelnek. A „modern" gyors és tömeges elterjedése hatással volt az egész szemantikai mezőre, melyben ezek a szavak és rokon értelmű társaik akkoriban elhelyezkedtek.

A szavak értelmezését a korabeli szótárakban és lexikonokban érdemes folytatni. Szinnyei József *Magyar írók élete és munkái* című lexikonának első kötete 1891-ben jelent meg, az utolsó pedig 1914-ben. (Vagyis a lexikon első kötetei még nem tudhatnak az 1890-es évek fejleményeiről.) Szinnyei műve akár már önmagában is alkalmas az efféle vizsgálódásra: a hazai irodalomtudományban meglehetősen páratlan és talán legértékesebb része az egyes szerzők életrajzához csatolt bibliográfia, mely nemcsak – ahogyan szokásos – könyveket, hanem az időszaki sajtóban megjelent írásokat is tartalmaz. Szinnyei adatainak gazdagságát az magyarázza, hogy ő volt a Nemzeti Múzeum Hírlaptárának az őre (vagyis az osztályvezetője

annak az intézménynek, amelynek jogutódját ma az Országos Széchényi Könyvtár Hírlaptárának nevezzük), tehát hivatásszerűen, évtizedeken át foglalkozott a nyomtatott sajtóval. A lexikon köteteiben található szerzői bibliográfiák együttesen oly hatalmas adathalmazt alkotnak, mely lehetővé teszi a „modern" és társai használatának vizsgálatát.

Szinnyei bibliográfiái messze nem teljesek, tehát elképzelhető, bár valószínűtlen, hogy az adatok következetesen, esetleg koncepciózusan félrevezetik az olvasót. De a korszak időszaki sajtójáról nincs másik, akár csak megközelítőleg is ennyire bőséges bibliográfiai adathalmazunk, amelynek alapján felül lehetne vizsgálni Szinnyeit. Mindenesetre érdemesnek látszik óvatosan fogalmazni.

Mikor köszöntött be az a korszak – Szinnyei adatai alapján –, melyben a „modern" szó írásművek címében megjelent? Lehetne úgy is fogalmazni: mikor kezdte el a címben felbukkanó „modern" szó elhelyezni, tagolni és értelmezni az utána következő írást? Ehhez természetesen azonnal hozzá kell tenni, hogy voltak olyan írások, melyekben a „modern" szó anélkül fordult elő, hogy a címük erre utalást tett volna. Ezek az írások tagadhatatlanul érdekesek, de megtalálásuk most még jobbára a véletlenen múlik.

A „modern" szó szórványos előzmények után a hetvenes években terjedt el – az évtized közepétől egyre szélesebb körben, szinte robbanásszerűen. Miért lett egyszeriben népszerű? És miért éppen akkortájt?

A szó elterjedésében szerepet játszott a tapasztalat, melyet a kortársak a kiegyezés előtti és utáni világról szereztek. Számukra a két világ különbsége nem egyszerűen a régi és az új ellentétén alapult. Pontosabban szólva nem a már ismert régi jelentkezett újabb változatban, kisebb-nagyobb, de a lényeget nem érintő különbségekkel. Az új világ másképpen volt más, mint a régi – olyannyira, hogy az ellentét megragadásához alkalmasnak mutatkozott a lexikai újdonság, az alakítható, rugalmas „modern" szó.

A kiegyezés után nem csupán átalakult a társadalom és a gazdaság szerkezete, hanem a változások alapvetően és látványosan változtatták meg a mindennapi életet is. Minden családot érintette például a közoktatási törvény, az 1868. évi XXXVIII. törvénycikk. Érdemes megjegyezni, hogy 1869-ben az analfabéták aránya országos összesítésben – országrészenként, társadalmi tagolódásban és népcsoportonként nagy változatosságot mutatva – 68,7 százalék volt, tehát maga az iskola intézménye is újdonságként hatott a lakosság többsége számára. A vasút, a posta és a bank ugyanilyen eltéveszthetetlen jelei voltak a hétköznapokat érintő nagy átalakulásnak – ráadásul az utóbbi kettő a viszonylag kicsi, ezer-kétezer fős településeken is megjelent. Hamarosan csatlakozott hozzájuk a telefon is. Az életmód egészét érintő változás a legeldugottabb zugokat is felkereste. (*Pallas:* „A modern épületekben az árnyékszékek rendszerint a hálószobák mellett vannak...") A kortársak számára a hajdani és a modern ekkoriban megtapasztalt ellentéte minden nagy történelmi változás mintája lett.

A „modern" egyik leggyakoribb és legszélesebb körű használata nagyjából így ragadható meg: „valamely számottevő fordulat utáni", mikor is az egymással szembeállítható korszakok nincsenek eleve kijelölve. A használat korlátait jelzi,

hogy a szó legtöbbször – mintegy emlékezve a régiek és modernek 17. századi vitájára – a középkort követő időszakok valamelyikét jelöli meg modernként. A kivételekből látható, hogy ezen a korláton különösebb erőfeszítés nélkül lehetett átlépni, vagyis a szó használhatóságának voltak tartalékai. A szó ókori szövegösszefüggésben is megjelenik, egyszer történetesen Adynál, és több esetben is Szent István korára utal. A szintén többször előforduló „mai modern" kifejezés is az általánosított szóhasználatot mutatja, mely a jelen helyzetet a sorozatszerű megújulás egyik állomásaként tünteti fel. Ebből következik, hogy a *Pallas* által említett „újkorit" mint a „modern" egyik összetevőjét vagy aspektusát valamely régebbit felváltó újabb korként, két szóban írva érdemes elgondolni, mert ezáltal az adatok jelentős részét jól, azaz eseti kikötések és különleges kiegészítő szabályok nélkül lehet magyarázni.

A „modern" beleillik abba a sorba, amelybe az „új" és a „mai" szavak is tartoznak, melyek szintén a természetüknél fogva állítják kontrasztba az időben korábbit a későbbivel, és az elsődlegesen időbeli viszony azonnal felkínálja, mi több, csaknem előírja az értékek szembeállítását is. A „modern" még akkor is feltételez korábbi, más jellegű korszakot, ha a figyelem gyakran szinte kizárólag a modernként megnevezett jelenségekre irányul és a megelőző korszak vonásai körvonalazatlanok maradnak.

A *Pallas*ban szereplő másik két szó, az „időszerű" és a „divatos", a 19. század második felének nyelvhasználatában nem állt olyan távolságban egymástól, mint manapság. Legalábbis több közös elemük volt, mint mostanában. A „divatos" szót ma nehéz úgy használni, hogy az összetevői közül ne a „felkapott" legyen a leghangsúlyosabb, az „időszerű" pedig az „esedékes", „aminek be kellene következnie" irányába mozdult el. Ballagi Mór szótárában (*A magyar nyelv teljes szótára*, 1866–1873) a „divatos" szó elsődleges jelentéseként a következő meghatározást találjuk: „szokásban, használatban lévő", és csak ezt követi másodlagos jelentésként a „legújabb divat szerint készített". A Czuczor–Fogarasi szótárban (Czuczor Gergely–Fogarasi János *A magyar nyelv szótára*, 1662–1867) ez valamelyest másképpen van, de ők is regisztrálják a szó „szokásban levő, jelenleg kelendő, használatban levő" jelentését.

Czuczor és Fogarasi szótárában az „időszerű" alatt, többek között ezt olvashatjuk: „bizonyos időszakhoz, korhoz illő". Ballagi az „időszerűt" az „idő szerinti" szinonimájaként adja meg, s ez utóbbit a következőképpen határozza meg: „vmely korhoz nagyon illő". A kor nyelvhasználatában az „időszerűben" egyaránt jelen lévő „korhoz illő" és „esedékes" még nem vált szét élesen egymástól. Figyelmet érdemel, hogy a Czuczor–Fogarasi szótár szerint a „korszerű" szó akkoriban szintén csaknem tagolatlanul tartalmazta a „korhoz illő" és az „esedékes" jelentéseket. (Czuczor–Fogarasi: „ami az illető korhoz van alkalmazva, ami a kor kívánalmaival egyező".) A „divatos" mint „használatban lévő" és az „időszerű" mint „korhoz illő" könnyen társulhatott egymással a „modern" használatában – és a „modern" szó kontextusaiból még a „felkapottság" jelzései sem hiányoztak.

Az írásművek címébe kiemelt „újabb" és „legújabb" szavak jóval megelőzték a „modern" térhódítását, és fennmaradtak a „modernnel" párhuzamosan is, szem-

ben például a „korszerűvel" és a „maival", melyek valamelyest visszaszorulnak. Ha tekintetbe vesszük a megjelent írások mennyiségi arányait, azt mondhatjuk, hogy a reformkori írásművek címében gyakoribb volt a „jelen" és „mai", mint a kiegyezés utániakban.

Ha mindezek tudatában térünk vissza a *Pallas*ban a „modern" meghatározásához használt három szóhoz (újkori, időszerű, divatos), akkor azt állapíthatjuk meg, hogy a „modern" szóval a 19. század utolsó negyedében valamely számottevő változás után következő kor újdonságnak számító, széles körben használatos, népszerű jelenségeire lehetett utalni.

A „modern" robbanásszerű elterjedése során sokszor olyan szövegkörnyezetben jelent meg, melyben pusztán leíró értelemben az „újfajta", a „mai", vagy a „jelenlegi" talán találóbb lett volna – igaz, ezek a szavak nélkülözték a „modern" hangulatát és tagadhatatlan presztízstöbbletét. (*Pallas:* „modern vasúti fékezés", „modern berendezésű raktárpincék", „modern sörlefőző", „modern virágágyszőnyegek", „modern fürdőtechnika", „modern női frizurák", „modern vendéglő".) Ezt valahogy úgy lehet megragadni, hogy a szó nemcsak arra utalt, hogy az illető dolog leíró értelemben újfajta, mai, jelenlegi, hanem arra is, hogy egyúttal felül is múlja a régit: izgalmas, kellemes, hasznos vagy érdekes. A szó nagyon gyakran, mint a fenti példákban is, a tárgyi világ egy-egy pozitívan értékelhető, a régit felülmúló fejleményére utaló kontextusban fordult elő.

A hetvenes évektől a „modern" szó használatának előfeltevései közé tartozott az éppen lezajló (vagy már le is zajlott), történelmi jelentőségű korszakváltás. Amikor tehát az írók és irodalmárok a „modern" szót önmagukra kezdték alkalmazni, ezzel a gesztussal a már kialakult vonatkoztatási rendszerben helyezték el önmagukat és irodalmi tevékenységüket, a korábbi irodalmat és jelenbeli ellenfeleiket. A „modern" szó használata sokszor már eleve azt sugallta, hogy az irodalomban is alapvető változások mennek végbe.

Mindez azonban még csak az egyik része a történetnek. A „modern" szóval nem csak a tárgyi, kézzelfogható világ újdonságaira lehetett utalni. A szó használatának volt egy másik jellegzetes szövegkörnyezete is. Az sem nagy túlzás, ha azt állítjuk, hogy voltaképpen ezzel a másik jelentéssel indult a „modern" magyar története. Ez a jelentés efféle címekben mutatkozott meg: „A műveltség mint modern szólam és a valódi műveltség", „Társadalmi testvérharcz a modern jogállam s katholikus egyház között", „A modern egyházellenes korszellem genesise", „A modern hitetlenség okai", *Hasznos és biztos óvszer a világi megromlott tudomány ellen, vagyis a hit, remény és szeretet fejtegetve és megvédve a modern szabadelvű kérdések és tévtanok ellenében.*[1] Az efféle cikkekben, tanulmányokban és könyvekben, melyeket főként katolikus és protestáns egyházi személyek írtak, mindaz, ami szellemi és erkölcsi értelemben „modern", egyértelműen negatív értékhangsúllyal jelenik meg. Ebben a szövegösszefüggésben, miként az egyik idézett címben is, a „modern"

[1] Itt, a tanulmány első részének rövid változatában egyik említett cikket, tanulmányt, könyvet sem idézem, csak a címüket használom. Helykímélés céljából bibliográfiai adataikat ezúttal mellőzöm.

nagyjából a „romlott", az „erkölcsi tekintetben elítélendő fordulat utáni" szinonimája, s ez – a szó további történetét tekintve – egyáltalán nem mellékes fejlemény.

Természetesen önmagában is érdekes, hogy a modern és a romlott összekapcsolása egyházi személyektől származik. De ennél sokkal fontosabb – következményei máig hatnak –, hogy a kiegyezést követő időkben a különböző egyházfelekezetek a társadalom egészét átalakító modernizáció veszteseiként látták önmagukat. Stratégiai értelemben talán nem volt szükségszerű önmagukra veszteségként tekinteni, mindenesetre nem hideg fejjel mérlegelték a kialakult helyzetet, hanem a modernizáció visszacsinálását szorgalmazták, és úgy vélték, a még megmaradt hatalmukkal is el tudják érni, valamilyen módon ki tudják kényszeríteni, hogy végül is a világ alkalmazkodjék hozzájuk és a hittételeikhez. A kiegyezés idején valószínűleg azért az egyházi személyek eszméltek először, nálunk azért éppen ők kezdték el a modernség kritikáját, mert az 1868: XXXVIII tc. 14. §-a kimondta: „Minden hitfelekezetbeli népoktatási tanintézet az állam felügyelete alatt áll." A magyarországi katolikus egyház saját tapasztalatain és félelmein túl, bátorítást és támogatást érezhetett abban, hogy IX. Pius pápa 1864. december 8-án kibocsátott *Qunta cura* kezdetű enciklikájának *Syllabus Errorum* melléklete a tévedések között említi azt a gondolatot, hogy a pápának (és általa a katolikus egyháznak) valamiképpen meg kellene békélnie a „modern civilizációval".

Az egyházfelekezetek elítélő állásfoglalása vagy megelőzte a hazai modernizációt, vagy egyidejű volt vele. A magyar történelem sajátosságaiból adódik, hogy az ilyesmi egyáltalán nem ritka jelenség nálunk. Az újdonságnak számító európai fejleményeket megelőző vagy kísérő, a különböző hazai hatalmak által gerjesztett figyelmeztetések, lejáratások, óvások, tiltások általában vagy hatástalanok maradnak, vagy éppen az ellenkező hatást szokták kiváltani. Ugyanakkor a 19. század végének antimodernizációs törekvései máig éreztetik hatásukat.

Fuchs Anna

AZ ESZTÉTIKAI TÖLTETŰ VALLÁS A SZÁZADFORDULÓN[1]

A „réligion décadente" François Livi Huysmans *A különc* című regényéről írt könyvének egyik legérdekesebb fogalma.[2] „Dekadens vallás"-on Livi a katolicizmus iránti esztétikai indíttatású vonzódást érti, amely a 19. és a 20. század fordulójának irodalmát gyakran jellemezte.

A különc című regény igen pontosan ismerteti ezt a jelenséget. A főhős, Des Esseintes herceg nem hívő hagyományos értelemben: „Ha magába szállott mégis, jól tudta, hogy sohase lakozott benne az igazán keresztény alázatosság és töredelem szelleme. [...] Nem vágyakozott könyörögni az Istenhez, kinek irgalmasságát nem tartotta valószínűnek."[3] Láthatóan kissé le is nézi a jámbor hívőket: „Egyesek, kik, mint ő, papi intézetekben nevelkedtek, megőrizték ennek a nevelésnek sajátos veretét. Istentiszteletekre jártak, húsvétonként áldoztak, látogatták a katolikus köröket, és lesütött szemmel, pironkodva, mint valami bűnről beszéltek arról, hogy megostromolták a fiatal lányokat. Többnyire értelmetlen és szolgai szépelgők, győzelmes biflázók voltak, kik kifárasztották tanárjaik türelmét, de akaratuknak mégis engedtek annyiban, amennyiben mint kezes és jámbor honpolgárok foglaltak helyet a társadalomban."[4] Azonban a vallástalanságról is hasonlóképp rossz véleménnyel van: „A többiek, kik az állami intézetekben vagy a gimnáziumokban nevelkedtek, kevésbé álszenteskedtek és szabadabbak voltak, de nem mutatkoztak se értelmesebbeknek, sem kevésbé korlátoltaknak. Korhelykedtek, rajongtak az operettekért és a lóversenyekért, bakaráztak, vagyonokat tettek lovakra, kártyákra, mindazokra a gyönyörökre, melyek kedvesek az üres embereknek. Egy évi kísérletezés után végtelenül megcsömörlött ettől a társaságtól, melynek tivornyáit aljasaknak és semmiseknek, minden választékosság, lázas készülő-

[1] A tanulmány a Magyar Állami Eötvös Ösztöndíj támogatásával készült.
[2] François Livi: *J.-K. Huysmans: A Rebours et l'esprit décadent.* Paris, 1991. 55.
[3] J.-K. Huysmans: *A különc.* Fordította Kosztolányi Dezső. Szeged, 2002. 71.
[4] I. m. 9.

dés, a vér és az idegek igazi izgalma nélkül valónak tartotta."[5] Ahogy François Livi írja, Des Esseintes nem tud hinni, de az ateizmust nem találja elegánsnak.[6] Ebben a különös, dekadens vallásosságban a katolicizmus elsősorban esztétikai szempontból fontos. Des Esseintes lakását templomi tárgyakkal díszíti. Miseruhákból készíttet függönyöket.[7] Hálószobáját a karthauzi cellák mintájára rendezi be. A kandallóra felállít egy misetáblát, amelyen „igazi pergamenre írva, remek misekönyvbetűkkel és művészi festéssel három Baudelaire-költeményt tüntetett fel".[8] A Baudelaire-versek szerepeltetése a misetáblán jól mutatja a vallás dekadens értelmezését. Itt egészen másról van szó, mint Verlaine *A Charles Baudelaire* című versében, amelyet a költő *Liturgies intimes* című kötetének elején helyezett el. Verlaine lírai énje mint bűnös földi halandóval vállal közösséget Baudelaire-rel.[9] Verlaine vallásos kötetei, a *Sagesse,* az *Amour,* a *Bonheur* és a *Liturgies intimes* hagyományosabb vallásosság képét festik, függetlenül attól, hogy a költő közben gyakran másfajta irodalmat is művelt.[10] Des Esseintes herceg ellenben Baudelaire költeményeit emeli a szent szövegek szintjére, ami jól mutatja, hogy a katolicizmus dekadens értelmezése részben annak visszájára fordítását jelenti.

A dekadensek a szokásos értelmezés helyett olykor blaszfém vagy akár sátánista elemekkel vegyítik a katolicizmust. A következőt olvashatjuk Des Esseintes-ről: „Szemben a Mindenható Istennel mostan egy erős vetélytárs feszült, a Démon, s úgy rémlett neki, hogy förtelmes és nagyszerű lenne, ha a templomban egy hívő borzalmas-vidáman, szadisztikus örömben káromolná, megszentségtelenítené és gyalázattal illetné a tárgyakat."[11] A herceget „A mágia, a fekete mise, a boszorkányszombat, a megszállottságok, az ördögűzések őrületei igézték".[12] Barbey d'Aurevillyt is hasonló okokból kedvelte: „Különösen két munkája izgatta a herceget, a *Házas pap* és az *Ördöngösök*. [...] Ezekkel a majdnem szentes kötetekkel Barbey d'Aurevilly állandóan a katolikus vallás határvonalai között bolyongott, melyek érintkeznek egymással: a miszticizmus és a szadizmus között."[13]

Schopenhauer kontemplációt hirdető filozófiáját azért szereti a herceg, mert a vallás dekadens értelmezését látja benne: „Schopenhauer [...] bölcselete és az Egyházé közös pontból indult. Ő is hirdette a világ igazságtalanságát és undoksá-

---

[5] Uo.

[6] „Croire, ce n'est pas concevable; l'athéisme, c'est trop simple, et peu élégant." François Livi: i. m. 151.

[7] J.-K. Huysmans: i. m. 19.

[8] Uo.

[9] Vö. „nous, hommes de péché".

[10] „L'auteur de ce livre n'a pas toujors pensé comme aujourd'hui. Il a longtemps erré dans la corruption contemporaine, y prenant sa part de faute et d'ignorance. Des chagrins très mérités l'ont depuis averti, et Dieu lui a fait la grâce de comprendre l'avertissement. Il s'est prosterné devant l'autel longtemps méconnu, il adore la Toute-Bonté et invoque la Toute-Puissance, fils soumis de l'Église, le dernier en mérites mais plein de bonne volonté" – írja a *Sagesse* előszavában. (Paul Verlaine: *Œuvres poétiques complètes.* [h. n.], 1954. 143.)

[11] Huysmans: *A különc.* 76.

[12] Uo.

[13] I. m. 142.

gát. *A mi Urunk követésével* együtt ő is fájdalmasan ezt kiáltotta: *'Nyomorúság élni ezen a világon!'* Ő is prédikálta az élet semmis voltát, azt, hogy jobb a magány, figyelmeztetett arra, hogy az emberiség bármit is tesz, bármerre is fordul, boldogtalan marad: ha szegény azért, mert szenved a nélkülözéstől, ha gazdag azért, mert a jóllakottságot csömör követi. De ő semmiféle orvosságot sem ajánlott! A legyűrhetetlen baj ellen semmiféle csalóka maszlagot sem árult."[14] Ezért látja úgy a herceg, hogy Schopenhauer „pesszimista elmélete a választott értelmiségiek, az emelkedett lelkek nagy vigasztalója".[15] Ugyanakkor a schopenhaueri elmélet is a katolicizmus szépségére hívja fel a herceg figyelmét, hiszen „a két bölcselet közös pontjai folytán gyakran eszébe villant és nem tudta elfelejteni azt a költői, megrázó katolicizmust, melyben egykor megfürdött, s bőrének minden pórusán át magába szívta a mivoltát".[16] Ezért amikor megfogadva orvosai tanácsát, elhatározza, hogy visszatér az emberek közé és azon gondolkodik, hogy kikkel barátkozzék, a leginkább a papok jöhetnek nála számításba: „összhangzatos ízlésének megfelelő barátságot mégis csak a papok között keresett a herceg. A művelt és jól nevelt kanonokok társaságában legalább néhány kedves és lágy estét tölthetne."[17] Azonban velük kapcsolatban is vannak fenntartásai: „Ekkor azonban osztania kellene hitüket, lehetetlen volna, hogy ingadozzon kétkedő gondolatai és meggyőződéstől izzó hevülete között, mely gyermekkori emlékeinek hatása alatt időnként átlelkesítette."[18] Mindezek pontosan mutatják, hogy a katolicizmus Des Esseintes számára alapvetően esztétikailag fontos jelenség. Ez különbözteti meg a katolicizmus dekadens értelmezését a századforduló újjászülető katolicizmusától. Huysmans *Az úton* és *A katedrális* című regényei már közelebb állnak a hagyományos értelemben vett katolicizmushoz. Hasonló változás figyelhető meg Francis Jammes költészetében is. Korai költészetében a Livi által megfigyelt „dekadens vallás" érezhető. Jó példája ennek a *Je parle de Dieu* című vers, amelyben a következő szerepel: „Ça m'est bien égal, ceux qui disent / Qu'il [le Dieu] existe ou non – car l'église / Du village était douce et grise." Későbbi költészetében azonban sokkal inkább már a tradicionális katolicizmus figyelhető meg. Éppígy el lehet különíteni Oscar Wilde költészetében is a dekadens vallásosságot a későbbi hagyományosabb hittől, amit például *A readingi fegyház balladája* mutat. A Dorian Gray arcképe jó példája a dekadens vallásosságnak. „Szeretett letérdepelni a hűs márvány-kövezetre, figyelni a papot, amint merev virághímes dalmatikájában, fehér kezével lassan félrelebbenti a tabernákulum függönyét, vagy magasba emeli az ékköves, lámpás-alakú monstranciát azzal a sápadt ostyával, melyről nagyon szerette volna hinni, hogy csakugyan a 'panis cœlestis', az angyalok kenyere, vagy amint a misemondó a kehely fölött megtörte az ostyát és mellét verdeste bűnei miatt. A füstöl-

[14] I. m. 77.
[15] Uo.
[16] I. m. 78.
[17] I. m. 192–193.
[18] I. m. 193.

gő tömjéntartók, melyeket csipkébe, skarlátba öltöztetett komoly ifjak lógáztak, mint óriási, aranyozott virágokat, szintén igézetesen hatottak rá"[19] – jellemzi a narrátor Dorian Grayt. Ez azonban a legkevésbé sem jelentett valódi hitet a főhős részéről, sokkal inkább a vallásgyakorlat esztétikája iránti lelkesedést. Azért vonzódik a miszticizmushoz, mert az „a hétköznapi dolgokat különössé teszi".[20]

A különc című regényből tehát igen pontosan kirajzolódik a dekadens vallás lényege: a katolicizmus művészi oldala iránti lelkesedés, amelyhez nem társul naiv hit. Mindez igen következetesen mutatkozik meg *A különc*ben. Meg kell azonban jegyezni, hogy számos századfordulós műben ugyan nem jelenik meg olyan tisztán a dekadens vallásosság koncepciója, mint *A különc*ben, mégis látszik valami hasonlóság. Lehet ez a pozitivizmus elutasításából fakadó közeledés a valláshoz, hiszen Des Esseintes sajátos vallásosságában is szerepet játszott az, hogy a herceg unalmasnak tartotta a pozitivizmust, s hogy úgy látta, az ateizmus híján van az eleganciának. Szintén illeszkedik a vallás esztétikai értelmezéséhez a művészet metafizikai magasságokba emelése, hiszen – bár nem ugyanarról van szó – a művészetnek és a vallásnak az egymáshoz való közelítését eredményezi. Az ilyen gesztusoknak előfeltétele a vallás tágabb értelmezése, amit jól mutat mind a sátánizmussal való kacérkodás, mind pedig a panteizmus iránti vonzalom a századfordulón.

Szintén sokszor találkozunk a századforduló irodalmi műveiben a katolicizmus esztétikai oldalának előtérbe állításával. Gyakran azonban nincs a műben adat arra, hogy a vallás a lírai én vagy a narrátor koncepciójában az esztétikai oldalán kívül is fontos-e, vagy sem. Ezért tehát sokszor nem lehet tudni, hogy valóban olyan szemléletről van-e szó, mint amelyet Des Esseintes herceg képviselt, aki egyedül esztétikai okokból vonzódott a katolicizmushoz, de hinni nem tudott. Annyit azonban mindenképp lehet látni, hogy a katolicizmus esztétikai oldalának előtérbe állítása a századforduló modern irodalmának egyik fontos jellemzője. A dolgozat további részében a „dekadens vallás"-nak ezekkel a kevésbé prototipikus formáival szeretnék foglalkozni.

A századvég szimbolistáinak felfogása erősen rokon a dekadensekével: a pozitivizmus és a vele összekapcsolt naturalizmus bírálatakor a transzcendenciára hivatkoznak, de ennek nincsen semmiféle erkölcsi töltete. Mereskovszij arról számol be, hogy az új nemzedék „fojtogató"-nak érzi a pozitivizmust.[21] Konsztantyin Dmitrijevics Balmont szerint „A realistákat úgy ragadja meg a konkrét élet, mint a hullámverés, nem látnak mögötte semmit", a szimbolisták viszont álmot látnak benne. „Minden szimbolista, még a legkisebb is – magasabb rangú bármelyik realistánál, még a legnagyobbnál is" – sommázza ítéletét Balmont.[22] Mallarmé is elmarasztalja a valóságábrázolás elvét: „Ez ideig az irodalom gyerekesen hitt abban, hogy kiválogatni egy halom drágakövet és leírni – bármily jól – a drágakö-

---

[19] Oscar Wilde: *Dorian Gray arcképe*. Fordította Kosztolányi Dezső. Budapest, 1922. III. 30–31.

[20] I. m. 31.

[21] Dmitrij Szergejevics Mereskovszij: *A modern orosz irodalom hanyatlásának okai és új irányzatai*. In Komlós Aladár (szerk.): *A szimbolizmus*. Budapest, 1965. 115.

[22] Konsztantyin Dmitrijevics Balmont: *Alapvető szavak a szimbolista költészetről*. In *A szimbolizmus*. 164.

vek nevét egy papirosra annyi, mint drágakövet előállítani. Hát nem! A költészet lényege a teremtés, a lélekben tehát olyan állapotokat, olyan végtelenül tiszta fényeket kell megragadni, hogy jól megénekelve és jól megvilágítva az ember ékköveivé váljanak: ebben rejtőzik a szimbólum, ebben maga az alkotás, s ebben rejlik a költészet szó valódi jelentése."[23]

A századforduló magyar irodalmában is megjelenik a pozitivizmus és a naturalizmus elutasítása. Egyértelműen kitapintható a pozitivizmusellenesség Asbóth Jánosnál. Az *Álmok álmodója* című regény hőse, Darvady Zoltán lealacsonyítónak tekinti a materializmust: „ha a vegytan és a fizika törvényei szerint felbomlottak az anyagok és erők, melyek engem képeztek s bennem működtek, és százfelé szakítva, nyűben működendnek és virágban, akkor én nem leszek többé, belőlem nem lesz többé misem, semmi, semmi sem. [...] Megmarad minden, csak egyéniségem vész el. Miért küzdök, szenvedek, hevülök, miért emelkedem a legmagasabbhoz, én, akinek létele, ha összegelve lesz a számadás, eredményre az utolsó féregével egy – ugyanaz a semmi."[24] Balázs Béla *Halálesztétika* című művében rendkívül megvetően nyilatkozik a tudományról: „Minél inkább beleveszem magam a tudomány szellemébe, és minél inkább magam is csinálok valamit benne, annál inkább látom, érzem a semmiségét, a léhaságát."[25] Szerinte „minden nagy művész vallásos, ha nem is templomi értelemben".[26] Babits *Huszadik, huszadik század* című novellájának tudós szereplője a következőt mondja: „Nem fogok többet foglalkozni evvel, amit tudománynak neveznek, és ami semmi fontos dologról sem tud engem biztosítani. [...] Mi lehet abban a rengeteg s eredményeire büszke tudós könyvben? Sokat áttanultam, s alig képzelhetem, mit tanultam bennük? Ingatag feltevés mind [...] Nincs bizonyos törvény, és minden tudomány kapujánál ott ül egy kulcsos kis kapus, aranykulcsos, akinek Hit a neve. Minden tudomány rászorul, bár szégyelli őt, és szívesen elfelejti, mint meggazdagodott gyerek a szegény szülőjét. [...] Otthagyok eztán minden tudományt, és csak teológiával fogok foglalkozni; a teológia egyetlen tudomány, amely a XX. században komolyan számba vehető. Ő nem tagadta meg szülőjét a Hitet, hanem méltó trónra ültette; és míg minden más tudomány Hitének alapja oktalan emberi konvenció, a teológia Hitének alapja az, ami egyedül lehet biztos hitnek alapja: felsőbb kinyilatkoztatás."[27]

A pozitivizmushoz társított művészetnek, a naturalizmusnak is megtaláljuk az elutasítását a magyar irodalomban. Haraszti Gyula 1886-ban könyvet írt a naturalizmusról. Szemléletére azonban inkább a konzervatív, akadémikus naturalizmusellenesség a jellemző. Reviczky Gyulának a könyvről írott recenziója[28] már jó-

[23] *A szimbolizmus.* 109.
[24] Asbóth János: *Álmok álmodója.* Budapest, 1990. 74–75.
[25] Balázs Béla: *Napló 1903–1914.* Szerkesztette, válogatta Fábri Anna. Budapest, 1982. 318.
[26] Balázs Béla: *Halálesztétika. Halandók halála élete a halhatatlanoknak, halandók élete halála a halhatatlanoknak.* [Budapest], 1998. 15.
[27] Babits Mihály: *Huszadik, huszadik század.* In uő: *Karácsonyi Madonna.* Budapest, 1997. 114–115.
[28] Reviczky Gyula: *Magyar könyv a naturalistákról.* Függetlenség 1886. december 25. 356. szám, 6.

val inkább a dekadencia naturalizmusellenességét tükrözi. Némi távolsággal kezeli Haraszti akadémikus naturalizmusellenességét: „Ha megemlítem, hogy az akadémia adta ki, ezzel megmondom azt is, hogy a mű a naturalisták ellen irányul." Más nézőpontból azonban ő is elutasítja a naturalizmust. Így marasztalja el Zolát: „Tudósnak felületes, költőnek hitetlen. Hiszen a költészet olyan, mint a vallás: hinni kell benne." Reviczky szerint „A költészetnek is van kinyilatkoztatása, és isteni malasztja, aki ezt megtagadja, nem lehet költő. [...] Meg vagyok győződve róla, hogy a modern értelemben vett naturalizmus is csak oly kérész életű lesz, mint a hugo victori romantika, s hogy egy egészséges reakció elsöpri majd a Coupeaukat, Nanákat, Pot-Bouille-okat is, mint egy levegőtisztító nyári zápor azokat az emberi dokumentumokat, amelyeket részeg korhelyek hagytak a kocsmából hazatántorogtukban a kövezeten". Hasonló gondolat jelenik meg Kosztolányi Rilkéről írt bírálatában. Rilke egyik fontos érdemét abban látja, hogy „inaktualitásra törekszik". Kosztolányi szerint ugyanis „inaktuális minden, ami értékes. Az örökkévaló a költői sujet".[29]

Ha a költészet transzcendens jelenség, akkor szükségszerűen átvesz olyan szerepeket, amelyek a vallás sajátjai. Többen úgy látták, hogy a művészet hivatott átvenni a meggyengült hagyományos vallásosság helyét. Joséphin Péladan a következőt írja: „Művész, mágus vagy: a művészet a nagy csoda és a halhatatlanság bizonyítéka. Ki kételkedik még? Giotto megérintette Szent Ferenc stigmáit, Fra Angelicónak megjelent a Szűz, Rembrandt bebizonyította Lázár föltámadását. Minden pedáns szőrszálhasogatás abszolút cáfolatai! Kételkedik még valaki Mózesben? Michelangelo meggyőzi! Tamáskodik valaki Jézus létét illetően? Nézze meg Leonardo képét! [...] A művész fennkölt enthuziazmusa túléli az egykori jámborság megfakulását. Nyomorult modernek, álljatok meg, ne fussatok tovább a Nirvána felé, rogyjatok le bűneitek súlya alatt, istenkáromlástok soha nem fogja meggyilkolni a hitet! Bezárhatjátok a templomokat, de a múzeumokat nem. S ha megszentségtelenítitek a Notre Dame-ot, a Louvre mondja majd a misét."[30] Ez a szemlélet a magyar irodalomban is megjelenik. Alexander Bernát szerint is a művészetvallás lép a meggyengült hagyományos vallásosság helyére: „Strauss a művészettel akarja pótolni a romba dűlő templomokat. Schopenhauer pesszimizmusában is a művészet a filozófia mellett az egyetlen sápadt fény, mely enyhíti az élet jaját. A művészet a XIX. század sóvárgása, idealizmusa, vigasztalása, és egy ideig legalább majdnem mindeneket felülmúló életértéke."[31]

A művészet jelenti a modern vigaszt. Dorian Gray mondja: „ha igazán meg akarsz vigasztalni, próbáld elfeledtetni velem, hogy mi történt, vagy mutasd meg

---

[29] Kosztolányi Dezső: *Rainer Maria Rilke*. In uő: *Ércnél maradandóbb*. Szerkesztette Réz Pál. Budapest, 1975. 348.

[30] Mérodack Joséphin Péladan: *Művészet-isten*. In Pók Lajos (szerk.): *A szecesszió*. Budapest, 1972. 191–192.

[31] *A szecesszió*. 480.

nekem tisztán művészi látószögből. [...] Az, aki [...] nézője lesz tulajdon életének, megszabadul az élet szenvedésétől."[32] Dorian Gray Théophile Gautier-re hivatkozik, mint a „consolation des arts" megfogalmazójára.[33] Tulajdonképpen Schopenhauer is így tekint a művészetre. *A világ mint akarat és képzet* című művében olvasható, hogy „Minden szép élvezete, a vigasz, amelyet a művészet nyújt, a művész lelkesedése, mely elfeledteti vele az élet fáradalmait, a géniusznak ez a másokkal szemben élvezett kiváltsága, mely a tudat tisztaságával arányosan fokozódó szenvedésért és a heterogén emberi nem közti sivatag-magányért egyes-egyedül kárpótolja – mind azon nyugszik, hogy mint a továbbiakban kiderül majd, az élet önmagában az akarat, maga a létezés; örökös szenvedés, és részben siralmas, részben borzalmas. Ugyanez azonban, mint csupán képzet, tisztán szemlélve, vagy a művészet által felidézve, a kíntól megszabadultan, jeles színjátékot nyújt".[34] A századvég magyar irodalmában is megjelenik az a koncepció, hogy a művészet jelenti az igazi vigaszt. Reviczky Gyula *Osztályrészem* című versében a következő szerepel: „Sugártalan, ködös napokba', / Ha rám borúl az éjek éje; / Fölhangzik édesen zokogva / A dal vigasztaló zenéje. / Ez tár elém egy szebb világot, / S ha lelkem errül álmodik: / A könny, a kín, a vér, az átok / Hallelujává változik." De Komjáthynál is megtalálható ugyanez az elképzelés. A *Le vagy tiporva...* kezdetű versben látványos jelenetezésben szerepel az a gondolat, hogy a művészet jelenti a vigaszt a szenvedésekért: „S midőn szivembe gyilkos tőrt ütének, / Fölhangzott ajkimon a győzelmi ének, / Himnuszba tört a kín, zengett a lélek." Asbóth János *Álmok álmodója* című könyvének hőse, Darvady Zoltán szintén a művészetben keresi a vigaszt: „Hatni, alkotni; ha megsemmisülök magam, hagyni magam után nyomot; egyéniségemet tettben, alkotásban, emlékezetben kitolni messze századoknak jövendőjébe; ha lehetett, a megsemmisülési tudat iszonyának ez lehetett egyetlen enyhítése."[35] Ady is vigasznak mondja a művészetet egyik levelében: „érzem magam is az életből való teljes kiszakítottságomat, az útszélen vergődőnek folyamatos ambíciórohamát, a pariának beteges gyönyörét a szépben, az újban, a nagyszerűben. Testtelen és vértelen az én poézisom, ködvár a házam. A szívek és érzések világában az a végzetem, ami Berkeley püspöknek a filozófiában, hirdetem, ami nincs s bámulom a semmit, az ürességet, ami nekem mégis több, mint az egész buta világmindenség. Én a négy fal között látok délibábokat, a levegőbe rajzolok perzsa arabeszkeket."[36] A művészet mint vigasz gondolata folytatódik Krúdy *Hét Bagoly* című regényében. A főhős a következőt mondja: „Gasparone azt a tanácsot adja a fiatal írónak, hogy ne restellkedjen titkolt fájdalmaival, őrjítő szenvedélyeivel a nyilvánosság elé lépni, mert gyógyulást nem a patikában kell keresnie, hanem a fehér papíroson, a fekete tintában.

---

[32] O. Wilde: *Dorian Gray arcképe*. I. 217–218.
[33] I. m. 217.
[34] Arthur Schopenhauer: *A világ mint akarat és képzet*. Fordította Tandori Ágnes és Tandori Dezső. Budapest, 1991. 357.
[35] Asbóth János: i. m. 75.
[36] Ady Endre: *Levelezése I. (1895–1907)*. Sajtó alá rendezte Vitályos László. Budapest, 1998. 216.

Én is 'kiírom' egyszer magamból a gyötrelmes szenvedést és megengesztelve Leonóra emlékét, nyugtot lelek magam is. Még az ádáz Tolnai Lajos, a vén regényíró is akkor békült meg, amikor 'kiírta' összes ellenségeit a regényekben. A régebbi írók között pedig Nagy Ignác volt az, aki csúf arcát, sántaságát azzal gyógyította, hogy regényeit önmagáról írta és a regényekben Pest legszebb férfiaként szerepelt."[37] Az idézetből jól látszik a művészet mint vigasz koncepciójának kifordítása, hiszen a művészet mint személyes bosszú és a hazudozás eszköze jelenti a vigaszt itt. A komikus hatást azonban előfeltételezi, hogy létezzék a művészet mint magasztos vigasz koncepciója, hiszen ez az, amelyet Krúdy az idézetben kifiguráz.

A költészet vallásos jellegűnek tekintésével együtt járt a költő isteni jellegének gondolata. George Vanor a teremtett világot „isten nyitott könyvéhez" hasonlítja, amelyet az ember maga nem tud elolvasni. „Egyedül a költő e nyelv ismerője, ő betűzi ki és magyarázza meg hieroglifáit; ami körülötte van, ráébreszti annak tudatára, ami benne van, ami pedig benne van, ráébreszti annak tudatára, ami fölötte van, s ekképp, megfejtvén a szellemi világnak az anyagiban meglévő szimbólumait, a szellemi világ révén eljut a természetfeletti világ szimbólumainak megértéséhez, s egy napon közli majd az emberekkel az Isten szavát és az élet titkát."[38] Hofmannstahlnál a költő nem egyszerűen közvetít egy transzcendens világból, hanem maga is teremtő: „A nyelv révén történik, hogy a költő rejtekéből egy világot kormányoz, melynek egyes tagjai őt esetleg megtagadhatják, létét esetleg elfelejthetik. S mégis ő az, aki gondolataikat egymáshoz és egymástól széjjel vezérli, aki ura és jártatója képzeletüknek; még önkényességeik, groteszk ugrásaik is az ő jóvoltából vannak. Ez a néma bűbáj, mint minden valódi hatalom, kérlelhetetlenül dolgozik. Mindaz, amit egy nyelven írnak és – ne féljünk a szótól – amit gondolnak, azon kevesek alkotásaiból származik le, akik ezt a nyelvet valaha teremtőleg csiszolták. És mindaz, amit a legtágabb és legválasztéktalanabb értelemben irodalomnak szokás nevezni, a negyvenes évek operaszövegéig, le egészen a ponyvaregényig, mindez a világirodalom nagy könyveiből származik."[39] A költő isteni magasságba emelése a századforduló magyar irodalmában sem ismeretlen. Komjáthy Jenő költészetében[40] a költő igen hangsúlyosan isteni jellegű. Az *Életsoron* című versben szereplő „Lelkem, te istenlakta ház!" azonosítás még a szerényebb koncepciók közé tartozik. A *Magdaléna* című versben az szerepel, hogy: „én vagyok a Messiás!" Másutt így fogalmaz: „érzem, mindegyre jobban, / Hogy úr vagyok a lelkeken!" *(Himnusz)* „Nevem a csillagokba írom / S emberszivekbe égetem, / És túl időkön, túl a síron / Terjed hatalmas életem" – írja a *Jóslat*

[37] Krúdy Gyula: *Hét Bagoly.* In uő: *Nyolc regény.* Budapest, 1975. 911–912.
[38] *A szimbolizmus.* 178–179.
[39] *A szecesszió.* 312.
[40] Igen találóan jellemzi Komlós Aladár Komjáthy Jenő sajátosan vallásos költészetét: „Ez a költészet mintha valahol a világűrben zendülne fel: színpadán csak a napot, holdat látjuk, csillagokat, fényt, felhőt, viharokat. Maga a költő test nélküli lélek, s alig várja, hogy átköltözzön a halálba s ott az istenséggel egyesüljön." Komlós Aladár: *Komjáthy Jenő.* In Komjáthy Jenő: *Homályból.* Válogatott versek. Szerkesztette, válogatta Komlós Aladár. [Budapest], 1968. 7.

című versben. A művészet isteni eredetével kapcsolatban figyelmet érdemel Balázs Béla gondolata is: a művészet anyaga az „ami a teremtésnél az Istenből maradt az emberben".[41]

A művészetnek a vallással való párhuzamba állítása szükségképpen a vallás átértékelését hozta magával. A költő mágikus hatalma, teremtői szerepe és mintegy megistenülése szükségszerűen ellentétes a hagyományos vallási nézetekkel. Amikor Péladan azt mondta, hogy a művészet hivatott átvenni a meggyengült vallás helyét, akkor egyúttal felértékelte a művészetet a hagyományos vallással szemben. Amikor azt állítja, hogy a Notre Dame helyett a Louvre fogja mondani a misét, akkor a hagyományos vallás kihívójának, sőt legyőzőjének tekinti a művészetet. Mindez a vallás fogalmának tágabb értelmezését előfeltételezi. A századforduló magyar irodalmában is jól látszik a vallás fogalmának kitágítása. Schmitt Jenő Henrik például vallásos gondolkodónak tekintette Nietzschét.[42] A panteizmus feléledése szintén a vallás tág értelmezése iránti igényről tanúskodik. Komjáthy Jenő *Körfolyam* című verse látványos példája a panteista szemléletnek: „Szivünk a fényt szinekre bontja / A napsugár gondolatunk; / A mennydörgés szivünk haragja, / Szférák zenéje a dalunk." // E csillagboly parányűrben / A csepp is lélekszámba megy, / A mindenségnek csarnokában / Áll lángbetűkkel: Minden egy." Kosztolányi írja Komjáthyról, hogy „könyvei közül egyformán szerette a Bibliát, az Also sprach Zarathustrát s a Bagavathgitát".[43] A művek egy sorban szerepeltetése sokatmondó Komjáthy panteizmusát illetően.

A vallás tágabb értelmezésébe egyes szerzők számára a sátánizmus is beilleszthetőnek tűnt. A dekadencia szerzői olykor mintha azt sugallnák, hogy a sátánnal kokettálnak. Huysmans Des Esseintes hercegét lelkesítették a feketemisék és a boszorkányszombatok. De már Baudelaire-nél is találkozunk némi vonzalommal a sátánt illetően. A *Journaux intimes*-ben olvasható, hogy „a férfias szépség legtökéletesebb formája a Sátán – Milton modorában".[44] A századforduló magyar irodalmában is megjelenik a sátán iránti vonzalom. Reviczky egyenesen dicsőíti a sátánt *A kenyér* című versében: „Sátán imádlak! Nem vagyok már / A régi hóbortos gyerek. / Szivemben nem fog állni oltár / Istennek eztán, csak neked. / Ura vagy az egész világnak: / Hatalmad érzik mindenen, / Neved' kiáltom, úgy imádlak. / Add mindennapi kenyerem." Arthur Symons a következő magyarázatot adja a dekadenciának a bűn és a sátáni dolgok iránti vonzalmát illetően: „Az Ördög éppen minthogy a magasságból bukott alá – közelebb áll Istenhez, mint az átlagember, akiben sohasem volt meg a magasba szárnyalás vagy a lelki mélyrehullás

---

[41] Balázs Béla: *Napló 1903–1914*. 27.

[42] „Nietzschével géniusza sejteti, hogy még a legmagasabb életformák momentumai is az egyszerű érzéki lét állapotához hasonló elemek, úgy, hogy a szellemi és érzéki közti ellentét feloszlik a tudomány szemlélhetőségében. Ez tehát az ok, amely őt mint filozófust a materializmushoz és szenzualizmushoz fűzi. De nagy kultúrfeladata ellenkezőleg az volt, hogy az embert a sárból az egekig emelje, istenné tegye." Schmitt Jenő Henrik: *Három előadása. Tolsztoj, Nietzsche, Ibsen*. Budapest, 1911. 25.

[43] Lehotai [Kosztolányi Dezső]: *Komjáthy Jenő*. Magyar Szemle 1906. 34. szám, 530–533.

[44] Idézi Mario Praz: *The Romantic Agony*. Translated by Angus Davidson. London, 1960. 46.

hajlama."[45] Babits bűnhöz írott ódájában explicit módon is megmutatkozik ez a koncepció: „Mert te [a bűn] vagy a nagy, te vagy új és bátor, / te vagy az erős, te vagy a kiváló, / villogó fejszéd a sürűn járatlan / új utakat tör." Mindez azt mutatja, hogy a sátánizmusban is arra láttak egyes dekadens költők lehetőséget, hogy megkülönböztessék magukat az egyszerű földi halandóktól.

Többnyire persze nem fajult a sátánizmusig a dekadensek sajátos vallása, gyakran egyszerűen csak az látszik, hogy olyan dolgokat mutattak magasztosnak, amelyek ellentétesek a hagyományos tanításokkal. Guido Gozzano például arról számol be, hogy Gabriele D'Annunzio munkássága misztikus módon hatott a lelkére s hogy könyvespolcán Sienai Szent Katalin leveleinek kiadása mellett tartja D'Annunzio *A gyönyör* című regényét.[46]

Tóth Árpád *Tavaszi elégia* című versében egyaránt említést kap az ima és a mezetelen női test: „Merengtem: most vetik fel fehérlő szűzi ágyad. / S irígyeltem cseléded, ki vár, míg vetkeződöl / És aki elmenőben kecses melledre láthat, / Min kis kupolát formálsz imára tett kezedből." Babits *Huszadik, huszadik század* című novellájában párhuzamba állítja az erotikát és a vallást: „A vallás mindenütt a legizgatóbb téma, majdnem olyan izgató, mint a szerelem. Nem hiába állapították meg a vallás és a nemi élet közötti csodálatos összefüggéseket: valóban a vallás éppoly mély és titkos értelmű pezsdüléseket hoz a lélekre, mint a szerelem a testre; sőt sok vallási gondolat lehet, mely egyenesen a testre hat gyötrő kéjjel. Minden igazi, nagy művészetnek és költészetnek ez a két múzsája van, a vallás és a szerelem; minden ezenkívül unalmas teória."[47]

A dekadenciának ezt a kitágított értelmű, elsősorban a művészi céloknak alárendelt vallásosságát a hivatalos egyházi képviselők persze nem nézték jó szemmel. Prohászka Ottokár *A dekadencia problémája* című írásában heves támadást intézett a dekadencia ellen: „Tekintsük meg például a decadence szellemi és társadalmi világát. Idegesség és tett-vágy jellemzi, nagy, világos gondolatok nélkül. Az eszmékben hinni nem tud s új eredőt még nem ismer. Tolla, amellyel ír, hegyes, éles és mérges; gonosz dämon ül rajta, tintája méreg, csúnya sárga harmat. [...] ecsete szeszélyes extravaganciákat kanyarít a vászonra, melyeket szimbólumoknak hív, de melyeket senki sem ért meg. [...] Jézusban sem hinni, az igazságról lemondani, az élvezeteket az élet egyetlen tartalmának tartani... íme a legtöbbnél a décadence szellemi világa."[48] Prohászka bírálata meglehetős értetlenségről tanúskodik, nem vesz tudomást arról, hogy a dekadencia koncepciójában a művészet a transzcendenciát jelentette. És főleg téves az a vád, hogy a dekadensek az élvezeteket tartották volna az élet egyetlen tartalmának, hiszen

---

[45] *A szecesszió*. 185–186.

[46] Guido GOZZANO: *Poesie e prose*. a cura di A. De MARCHI. Milano, 1961. 1233.

[47] BABITS Mihály: *Huszadik, huszadik század*. 117.

[48] PROHÁSZKA Ottokár: *A decadence problémája* (1907). In uő: *Összegyűjtött munkái X*. Sajtó alá rendezte SCHÜTZ Antal. Budapest, 1928. 121.

ellentmond ennek a szomorúság, a halál és a betegség kultusza (ez utóbbiról Prohászka említést is tesz).

Gyakran találkozunk a századforduló irodalmi műveiben a katolicizmus esztétikai oldalának előtérbe állításával. A dekadens esztétikai vallásosságnak a korábban ismertetett szűkebb értelme azonban nem feltétlenül bontakozik ki azokból a művekből, amelyek a katolikus vallásgyakorlat tárgyi eszközeinek szépségét állítják középpontba. Van, hogy a műben nem találunk semmilyen fogódzót annak eldöntéséhez, hogy a vallás a lírai én vagy a narrátor koncepciójában az esztétikai oldalán kívül is fontos-e vagy sem. Ilyenkor nem lehet azt állítani, hogy valóban a Des Esseintes-féle sajátos esztétikai vallásosságról van szó. Ugyanakkor abban az esetben, ha nincs is adatunk a műben arról, hogy a lírai én vagy a narrátor hogyan viszonyul a hagyományos vallásossághoz, a katolicizmus esztétikai oldalának előtérbe állítása – a hasonlóság révén – mégis a dekadenciához kapcsolja gyakran a századfordulós műveket.

Verhaeren költészetét gyakran jellemzi a katolicizmus tárgyi díszei szépségének ábrázolása. Jó példa erre *A kápolnák* című vers, amelyben Szűz Mária szobra „csupa báj, pipere: / villog nyaklánca, ékszere, cin gombostűjét sárga, szűzi / fátylába tűzi; / rózsafűzérből hord övet", köpenye „csupa ódon / nehéz arany". A hívők kérése, hogy „Bársony-aranyruhád este fölvedd / s édesdeden áldd meg ezt a földet" (Kosztolányi Dezső fordítása).

Az olasz crepuscolare költészetre is igen jellemző a katolicizmus esztétikai oldalának előtérbe állítása. Aldo Palazzeschi korai költészetének (a *Cavali bianchi* (1905) és a *Lanterna* (1907) kötetek) számos darabja a vallás esztétikai értelmezését mutatja. Például „Dai vetri scurissimi / traspare leggera di nebbia viola / finissima luce, / baciata dagli angioli grandi / dai santi dai manti splendenti / di cupi colori." (*Tempio serrato, Lanterna* kötet) De talán Govoni *Armonia in grigio et in silenzio* című kötete a legjellemzőbb példája annak a költészetnek, amelyet a katolicizmus esztétikai oldala ihletett meg. Govoni ebben a kötetében rendkívül gyakran választ a versek helyszínéül templomot vagy kolostort (például *In un convento, Nel parlatorio di un convento, Nel sacrato di un convento, Convento in miniatura*), és sokszor szerepelnek nála a vallásgyakorlat tárgyi eszközei költői képek vagy retorikai alakzatok részeként (például *„o campane argentine / de le povere suore cappucine!" – La filotea de le campane*).

A századforduló magyar irodalmában is gyakran jellemző a katolicizmus külsőségeinek szerepeltetése. Már Reviczky Gyula *Imakönyvem* című versében is nagy szerepet kapnak a vallásgyakorlat tárgyi eszközei, díszletei: „Aranykötésű imakönyvet / Hagyott rám örökűl anyám. / Kis Jézus ingben, glóriában / Van a könyv első oldalán. [...] Emitt egy szentnek vézna képe / S egy régi, halvány Mária." Hasonlóan erős esztétikai töltete van gyakran a katolicizmusnak Kosztolányinál. Jó példa erre az És látom Őt, a Kisdedet... kezdetű verse: „És látom Őt, a Kisdedet, / aki fehérlő ingbe lépdel. / Még lopva-lopva rámtekint / és integet szőke fejével // Arany gyertyácskát tart keze." Kosztolányi karácsonyi cikkeiben is nyomon követhető ez a jelenség: „A szobák illatos félhomályában roskadó gallyakkal áll a karácsonyfa, s ezüst tükörből nézdegéli magát titokzatosan suhogva, s ringatja kevély

derekát, mint egy rátartó nő. [...] Este a kisgyerekek dobogó szívvel szorítják fülüket az ablakokhoz, s tisztán hallják a nagy, fehér angyalok szárnyának suhogását. Egy pillanat múlva előttünk áll az égből hozott fa gyémántos csillámával, üveg-jégcsapjaival, színes gyertyáival, s az ártatlanok még látják a fenyőgallyakon a zúzmara ezüst porát, mely a sötét éjszakában reáhullongott." *(Karácsonyi ének)*[49] „Nézem ezeket a csupasz fákat, s úgy érzem, hogy lassanként szépülni kezdenek, nőni, aranyosodni, tündökölni, amint a távolban repeső gyerekkarok integetnek feléjük, és vágyuk a bűvész csodahatalmával megérleli a kövér aranyalmákat, a diókat és kigyullasztja a zúzmarás gallyon a rózsaszín gyertyalángokat. [...] A gyertyák színes füstje megrészegít. Az erdőn a poézis mély szimfóniája reszket. Tündöklő fényfergeteg és illatvihar száguldoz a lombokon. Aranyfüst repül. Ezüstpor villog..." *(Karácsonyfaerdő)*[50] Sokatmondó a vallás esztétikai oldalának előtérbe kerülését illetően, hogy Kosztolányi a karácsonyfát „a poézis aranyfájá"-nak nevezi *(Karácsonyfaerdő)*.[51]

Somlyó Zoltán *Az átkozott költő – megbeszélések az Istennel* című kötetének egyik darabját a katolikus liturgia ihlette: „Álmélkodva, halkkal lépek, / halkan lépek, mint a pap, / ki legelső szentmiséjén / reszketve imába kap. / Halkkal lépek s meglóbázom / avitt emlékfüstölőm; / s száll a füst és száll az illat / himbálózva, füstölőn." Babits *Karácsonyi Madonna* című novellájának (1907) jelenetezése a Mária-kultusz és az esztéticizmus összekapcsolásáról tanúskodik: „Az angyalok királynéja jön, jön. Nem a lábával lép, csak leng, tova, leng a holdsarlón. Ez egy fényes fénysarló, fényből a lába alatt. Halkan, halkan leng az isteni alak. Magas és karcsú és szép, olyan, mint egy elefántcsonttorony. Halkan, halkan suhan. A ruhája sötét, és mégis fénylő, és hosszú és lengő, eloszló. Sötét haja lágyan elomlik. Enyhe dicsfény köríti fehér homlokát. [...] Mária, tenger csillaga, libeg a lapuló sötétség tengerén. Halkan libeg a pillárerdőn, a színes, íves ablakok között. Felhőbe borult fent az óriási bolt. A padsorok titkos angyalkákkal telnek. A magas kóruson, az orgona sípjai között angyalfejek röpködve játszanak bújósdit. Az orgona fehér billentyűin szent Cecília átlátszó ujjai suhannak."[52] Krúdy *A vörös postakocsi* című regényében Klára szavai szintén jól mutatják katolicizmus és esztétikum összekapcsolását: „Vajon megáll-e Montmorency az ősanyák és ősapák előtt fehér ruhájában? Megcsókolja-e a régi feszületet, amely vőlegénye édesanyjáé volt? [...] Imádkozik-e egy régi szentkép előtt, amelyre a család régen elmúlt asszonyainak a szemsugara tapadt, s felhúzza-e a vén zenélőórát, amely egy elmúlt öregúr magános borozgatásához szolgáltatta a kísérő zenét..."[53]

---

[49] Kosztolányi Dezső: *Álom és ólom*. Sajtó alá rendezte Réz Pál. Budapest, 1969. 35.
[50] I. m. 328.
[51] Uo.
[52] Babits Mihály: *Karácsonyi Madonna*. 112–113.
[53] Krúdy Gyula: *A vörös postakocsi*. In uő: *Nyolc regény*. 102–103.

Mindez azt mutatja, hogy a századforduló irodalmában igen jellemző volt a vallás és az esztétikum összekapcsolása, amely jelenthette mind a művészietlennek tekintett pozitivizmus elutasításából fakadó közeledést a valláshoz, mind a művészetnek a vallás szférájába való emelését, amely szükségeszűen a vallásnak egy, a hagyományostól eltérő értelmezését előfeltételezte, mind pedig a katolicizmus esztétikai oldala, a vallásgyakorlat tárgyi kultúrája iránti vonzalmat.

Hajdu Péter

TÖMÖRKÉNY ISTVÁN VÁSÁRLÓS NOVELLÁI

Tömörkény első kötetének első, „Parasztok" című ciklusán belül van egy kisciklus, amely négy vásárlós történetből áll. Az egymást követő novellák címe *Subavásár, Bicskavásárlás, Alku* és *Förgeteg a kompaktornál.* Az utolsó egy könyvkötés megrendelését beszéli el, míg az *Alku* egy csizmavásárlás története. Már ha története. Mert ezeken a novellákon mintha minden narratológiai történetdefiníció megbicsaklana. Merthogy itt annyira nem történik semmi, hogy a *Subavásár* végén még maga a vásárlás is elmarad, és abban sem lehetünk teljesen biztosak, Jegenye András végül megveszi-e a bicskát, amelyre alkudott. Utolsó szava a kérdéskörben („Jól van no [...]. Hiszen nem is azért beszéltem én!") egyaránt jelentheti, hogy kifizeti a kért árat, de emellett törött bicskáját is megjavíttatja „szegényesnek", azaz otthoni tartaléknak, vagy hogy akkor lemond a drága új bicskáról (bár a segéd már csomagolja), és helyette inkább megcsináltatja a régit. A régit, amely annak ellenére maradt azonos önmagával, hogy korábban már kétszer kicserélték a pengéjét és egyszer a nyelét. Az *Alku* végén sem veszi meg Förgeteg János a csizmát (hanem majd megfejelteti a régit), és csak egy (sokkal olcsóbb) női cipőt vesz. A lényeg talán a párbeszéd volna? A tanyasi parasztok beszéd- és gondolkodásmódjának realista, „etnográfusi pontosságú" ábrázolása?

Nem lehetetlen, de először azért hadd jelezzem, hogy van egy világirodalmi műfaji tradíció, amelynek a vásárlós, alkudozós történetek részét képezik. Ez az ókori *mimosz,* amelynek nevét a görögök a *mimnémi,* 'utánozni' igéből származtatták, és amely ennek megfelelően valami egészen hétköznapi, sokszor teljesen lapos esemény dramatikus ábrázolása. A hétköznapiságnak, az „életnek" ezt a közvetlen ábrázolását fejezné ki a műfaj neve. Az igazi színpadi mimoszból semmi nem maradt fenn, viszont az irodalmiasított változatból viszonylag sok. A legnevezetesebbek Lukianosz prózamimoszai, a *Hetérák párbeszédei,* valamint Theokritosz 15. idillje, amelynek Kerényi Grácia azt a szép hosszú magyar címet adta: *Syrakusai-i asszonyok Adónis ünnepén.*[1] Kevésbé ismertek talán egy hellenisztikus

[1] A bukolika tulajdonképpen teljes egészében besorolható a mimosz műfajába. Vö. „Theokrit schuf den *bukolischen* Mimus, den die Litteraturgeschichte gewohnt ist *Idyll* zu nennen." Hermann Reich: *Der Mimus.* Weidmannsche Buchhandlung, Berlin, 1903. 15.

költő, Héródasz mimiamboszai, hatos jambusokban írt mimoszai, melyekben az élet nyers ábrázolása olyan erős, hogy a komikumnak nem is marad hely.[2] A hetedik egy cipővásárlásról szól. A többinek sem sokkal érdekfeszítőbb a témája. Ebben három nő lép be Kerdón cipész műhelyébe, és hosszú próbálgatás és alkudozás után fizetnek, majd az áruval távoznak. Egyiküknek, Métrónak a végén Kerdón még egy jutalékcipőt ígér, amiért jó vevőket hozott. A három nő közül csak Métró szólal meg, de a szöveg nagyobb részét Kerdón mindent elsöprő kereskedői szóáradata teszi ki. A szövegnek legalábbis az elején ad némi kétértelműséget, jelentéstani feszültséget, hogy az előző mimiamboszban Métró és Korittó arról társalgott bizalmasan, hogy egy bizonyos Kerdón cipész nagyon finom bőrből elképesztően jól használható „baubónokat", erotikus segédeszközöket készít. Ezért a 7. mimiambosz elején egy darabig az olvasó azt gondolhatja, hogy a nők egészen mást akarnak vásárolni, de azért elég hamar szembesülnünk kell a csalódással, hogy itt bizony cipőkről van szó.

A színpadi mimosznak ugyanakkor állítólag szinte töretlen az európai tradíciója: Bizáncban megmaradt a mimosz, majd folytatódott a török Karagöz-bábjátékokban (pontosabban árnyjátékokban); maga a sokféle társadalmi szerepben felbukkanni képes, de mindig a legyőzhetetlen tuskó funkciójában felülkerekedő Karagöz pedig állítólag megfeleltethető a commedia dell'arte Pulcinellájának, akinek francia folytatása Polichinelle és az angol Punch.[3] A nyomok a francia Farce-on át Shakespeare-ig vezetnek.[4]

De Tömörkény magyar irodalmi előképet is talált vásárlós mimosz novellává alakítására, mégpedig Mikszáth Kálmánnál. Mikszáth végtére is szintén szegedi írónak számít, aki például a híres szegedi halas bicskákat gyártó Szirákiról is megírta a maga portréját 1882-ben,[5] arról a Szirákiról, akihez a *Bicskavásárlás* Jegenye Andrása is megy. *A kaszát vásárló paraszt* című novellája[6] viszont 1885 júniusában jelent meg a *Pesti Hírlap*ban, és ha az talán nem is került Tömörkény kezébe 1887 januárjáig, amikor a *Bicskavásárlás*t publikálta a *Szegedi Híradó*ban, Mikszáth 1885 legvégén megjelent *Urak és parasztok* című kötete már valószínűleg igen, hiszen annak címére saját első kötetének címével láthatólag rájátszott – csak megfordította a főnevek sorrendjét, meg jelzőket aggatott rájuk. Megjegyzendő, hogy az *Urak és parasztok* második, jelentősen átalakított kiadása 1891-ben jelent meg a Révai Testvérek igen jól terített „Mikszáth Kálmán munkái" című sorozatának 6. köteteként.

A Mikszáth-novellát Ady Endre is összefüggésbe hozta Tömörkénnyel, aki szerinte „a klasszikus elő-rajz után is alig tudja a subát megvásároltatni a parasztjával".[7] Szóval, ha jól értem, Mikszáth ceruzával előrajzolta, hogy kell ezt a vásárlós parasztábrázolást csinálni, Tömörkény dolga meg az lett volna, hogy a vonalakat követve

---

[2] Reich: i. m. 585.
[3] Reich: i. m. 676.
[4] Reich: i. m. passim, Shakespeare-ről 870skk.
[5] *Milyen a magyar iparos?* MKÖM 33, 186–188.
[6] MKÖM 36, 70–74.
[7] Ady Endre: *Tömörkény István*. Nyugat 1917. 849.

megcsinálja a maga tollrajzát, vagy kiszínezze, kihímezze stb. De neki ez se ment: „a megkomponálás művészete nem adatott meg neki, s minden filozófiája mellett az egészen nagy író felsőségessége." Ady szembeállítása körülbelül arra fut ki, hogy Mikszáth nem a megfigyelésből indult ki, hanem szövegekből („Mikszáthnak nem eredeti témája például a kasza-vásárló paraszt"), de igazán nagy író létére nagy irodalmat csinál belőle, míg Tömörkény egy bosszantóan partikuláris megfigyelés aprólékosságával tűnik ki. Lett ebből Adynak némi sajtóvitája, főleg Rubinyi Mózessel, aki azt bizonygatta, hogy Mikszáthnak az igenis eredeti témája volt,[8] de ez a mi szempontunkból lényegtelen, már csak azért is, mert az eredetiségnek nem vagyunk már akkora rajongói.

Mindenesetre van jó néhány vonás, amely nagyon hasonlít Mikszáth és Tömörkény vásárló parasztjaiban. Ahogy Mikszáthnál a vevő alapvető különbséget lát a bika és ágyú jelű kaszák között, úgy Tömörkénynél alapvető különbség lesz a rúzsás és tulipános subák között, valamint nem lehet divatos, bánátias vágású csizmát hordani, bármit jelentsen is ez. Hasonló, ahogyan ragaszkodnak az egyetlen kiválasztott darabhoz, és a többit elfogadhatatlan minőségűnek tekintik. És hasonló, ahogyan minden elképzelhető trükkel próbálnak alkudni a semennyit sem engedő iparossal szemben, és végül csak elfogadják az eleinte rettentőnek mondott árat. Itt van némi különbség: Mikszáth vasárusa valamennyit még enged a kasza árából, és Varga János subagyáros is enged 8,3 százalékot (tekintettel a régi családi kapcsolatokra), de Tömörkény többi iparosai egyáltalán nem hajlanak az alku során. A négy novella együtt már azt sugallja, hogy a szegedi iparosokkal egyáltalán nem is érdemes alkudozni, mert úgysem engednek az árból. De akkor mért csinálják végig a vásárló parasztok az egész cirkuszt? És vajon tudják-e, hogy eleve kudarcra van ítélve az egész próbálkozás?

Ezek nem retorikai kérdések voltak. Talán lehet némi hozadéka az értelmezés számára, ha megpróbálunk válaszolni rájuk. De még mielőtt erre rátérnénk: van egy feltűnő különbség az előadásmódban Mikszáth és Tömörkény között. Mikszáthnál a novella alapvetően párbeszédből áll, és a rövid narratív passzusokkal megszakított párbeszédet mindössze ennyi vezeti be az elején: „Tanúja voltam egyszer, midőn Csomák Gergely uram benyitott a vaskereskedésbe." Van tehát egy szemtanú-elbeszélőnk, egy névvel ellátott főszereplőnk, és egy helyszínünk. Többet, úgy látszik, nem kell tudnunk, hogy megértsük, illetve élvezzük a dialógust. Tömörkénynél az a rész, amely az olvasót becsalogatja a novella világába, sokkal hosszabb.[9] Nála van előtörténet is: szükséges megtudnunk, mi veszi rá egyáltalán

---

[8] A vita dokumentumait idézi jegyzetapparátusában Rejtő István, MKÖM 36, 282–286. Azt azért nem állom meg, hogy Rejtő komikus félregépelését ne tegyem szóvá: „az egészen nagy író felsőségessége" helyett nála „az egészen nagy író felelőssége" áll. Íme a felelőtlen Tömörkény!

[9] Vö. Susan Lohafer: *Coming to Terms with the Short Story*. Louisiana State University Press, Baton Rouge–London, 1983. 52–55. és Joseph, M. Backus: *He Came into Her Line of Vision Walking Backwards: Non-sequential Sequence-Signals in Short Story Openings*. Language Learning 15 (1965/1–2.) 67–83.

a parasztot, hogy vásárolni menjen.[10] Az elrongyolódott csizma, a törött bicska, a rossz suba is olyasmi, amiről tudnunk kell, de még azt is elmagyarázza nekünk a narrátor, hogy miért fontos a parasztembernek, hogy pótolja a tönkrement iparcikket, illetve két ízben még azt is, hogy honnan van pénz a vásárlásra. Hogy a narrátor elmagyaráz dolgokat, az tulajdonképpen csak a *Subavásár* esetében pontos megfogalmazás; ott valóban egy etnográfus narrátor magyaráz a suba sokféle hasznáról, amit ez a mondat vezet be: „Tudvalevő, hogy a suba szükséges bútordarab parasztikus embernek."[11] Tudvalevő: az elbeszélő tudást akar itt átadni, hogy a subavásárlás egyáltalán érthető legyen. A *parasztikus* szó a maga sajátos szóképzésével, a magyar tőhöz illesztett görög-latin képzővel, valamiféle tudományos diskurzust idéz, de annak szinte parodisztikus, leegyszerűsítő változatát. És a metafora, miszerint a suba bútordarab, a magyarázat klasszikus eszköze: az ismeretlent valami ismert révén akarja érthetővé tenni. Ez olyan befogadót feltételez, aki ismeri a bútorokat, de nem ismeri a subát. De ha megérti, milyen kombinált bútorkészletet jelent a parasztikus embernek a suba, akkor majd megérti, mi az. A másik két novellában a szükséges háttér-információkat inkább narratív eszközökkel kapjuk meg, elbeszéléssel, szereplők gondolatainak ismertetésével vagy a szereplők párbeszéde révén.

Ennek a hosszabb bevezetésnek, lassabb becsalogatásnak számos következménye van. Mire a vásárlás párbeszédéig jutunk, az egyik résztvevőt viszonylag alaposan megismertük. És a fókuszálás ennek megfelelően a vásárló, a paraszt felől fog történni: őt követve jutunk el a legfontosabb jelenetbe. Tehát a vásárlást is felőle fogjuk látni, bár a bevezetés azt is tudatosította, hogy magát a látószöget szolgáltató parasztot is figyelni kell. Továbbá: az előtörténet alaposan megnövelni látszik a fő jelenet tétjét. Tudatosítja, hogy mennyire fontos az adott iparcikk megvásárlása az adott szereplő számára, mennyire nem mindegy, rendelkezik-e az adott tárggyal, és hogy mennyire hosszú távú befektetés megvásárolni, és mennyire befolyásolja az adott tárgy minősége az életminőséget. Így aztán a paraszt viselkedése a válogatás, alkudozás során sokkal érthetőbb lesz, ugyanakkor sokkal kevésbé komikus. De persze fordítva is értelmezhetjük a többé-kevésbé diszkurzív bevezetés és a történet viszonyát: lehet úgy olvasni, hogy a történet világítja meg a bevezetést. Így a novellának klasszikus exemplumszerkezete lesz, a történet az előrebocsátott tétel igazolására, illusztrálására szolgál. A narrátor elmondja, milyen fontos a suba a parasztember számára, majd egy konkrét subavásárlás története megmutatja, hogy tényleg úgy van, hogy mennyire gondosan is választja ki a megvásárlandó darabot.

Az alkudozás maga valamiféle nagy összecsapásnak látszik, és az összecsapás tétje látszólag az ár, de minthogy az iparosok, mint már volt róla szó, nemigen engednek belőle, ez majdnem mindenütt a parasztok vereségét jelentené. Próbálnak alacsonyabb árat elérni, de kísérletezésük kudarccal végződik. Tulajdonkép-

[10] Ebből a szempontból kivétel a *Förgeteg a kompaktornál*, amely rögtön azzal kezdődik, hogy Förgeteg belép a boltba.

[11] Tömörkény István: *Szegedi parasztok és egyéb urak*. Bába Sándor, Szeged, 1893. 31.

pen eszköztelenek is ebben a küzdelemben, hiszen amikorra a vásárlásra kerül a sor, mi már tudjuk, hogy szükségük van az adott cikkre, és hogy életmódjukból következően jó minőségű, tartós cikket kell vásárolniuk. Ezért mennek a legjobb mesterhez, Varga Jánoshoz subáért, Szirákihoz bicskáért, Kék Mártonhoz csizmáért. Ebből következőleg nem használhatják az igazán erős érveket, hogy tudniillik ilyen áron egyáltalán nem vásárolnak, vagy máshova mennek vásárolni olcsóbban. Ettől persze még lehetne alkudozni. Bizonyos kultúrákban ez kötelező is, az árus esetleg irreálisan magas összeget mond elsőre, és egy hosszú, talán mindkét fél számára élvezetes disputa révén egyeznek meg egy mindkét fél által elfogadható árban. Lehetséges, hogy Tömörkénynél a városi és a tanyasi ember eltérő kereskedelmi paradigmában mozog, és az alkudozás ezért nem működik. Az iparosok eléggé pontosan kikalkulált árakkal dolgoznak, és elsőre megmondják ezt az árat, következésképpen nem tudnak belőle engedni, míg a parasztikus vevők egy preindusztriális elképzelés alapján úgy gondolják, az ár pillanatnyi megegyezés kérdése. Világos, hogy ez teljes egészében nem lehet igaz: a kereslet és kínálat törvényei az iparcikkek árát is befolyásolják, és az ár sohasem függhetett csak az alkutól. De talán igaz lehet, hogy másféle kereskedelmi tapasztalataik vannak a mezőgazdasági termelőknek: a hosszú termelési folyamat miatt az ár sokkal nehezebben kalkulálható. Lehetséges, hogy emiatt beszélnek el egymás mellett vevő és eladó, csakhogy ezek a novellaszereplők meglett, tapasztalt emberek, akik nem először vásárolnak iparcikkeket, sőt kifejezetten hozzáértő vásárlóknak látszanak (vagy akarnak látszani), tehát elvileg tudniuk kell, hogy viselkednek a szegedi kereskedők. Talán a biztos kudarc tudatában mennek bele a sikertelen alkuba, csak mert saját szubkultúrájuk szokásai erre kényszerítik őket?

Mondhatjuk erre, hogy miért ne játszanák végig ezt a játékot, hisz veszíteni úgysem veszíthetnek semmit. A végén ugyanannyiért ugyanúgy megvehetik a bicskát vagy subát, mint az elején, de legalább megadják a módját. És ha feltételezzük, hogy Jegenye András nem is akart bicskát venni, hanem javíttatni akarta a régit, akkor tulajdonképpen csak szórakozásból mutogattatta meg magának Sziráki összes bicskáját, és játékból választotta ki magának a legjobbat – amire talán nem is tellett volna neki. És ha Halbőr Förgeteg János 3 forintos női cipőért ment, akkor a 8 forintos férficsizmák végigtekintése, a hosszú alku a csizmadiával szintén csak szórakoztató játék a számára. De igazából van itt veszítenivaló is, mint minden kommunikációs interakcióban. Presztízs, önbecsülés, énkép, társadalmi szerep, reputáció. Különösen igaz ez a subavásárlásnál, ahol is az egész rokonság megjelenik, hogy szakértelmével támogassa Förgeteg Jánost, következésképpen neki közönség előtt kell eljátszania a hozzáértő és ügyesen alkudozó ember szerepét.

Milyen hibákat lehet elkövetni? Világos, hogy baleknak bizonyul, aki túl drágán vásárol. Förgeteg János például ezért ellenőrzi, mennyit fizetett a csizmáért a sógora (aki ezek szerint rövidebb alkudozással intézte a dolgot, amit megtehetett, mert régi vásárló). Blöfföl persze: „Hisz a sógor hatért vett" (69.). És a csizmadia meg is nyugtatja a sikeres vásárló szerepét illetően: „A sógor is nyolcért vette [...]. Pedig az fele ilyen csizma sincsen."

Az áru a társadalmi csoport-hovatartozást is kifejezi: a suba színe „Nagyon vásárhelyies" (36.); tulipános subában a kutyája is megugatná Förgeteg Jánost (39.); lehet, hogy némelyik embernek jó a kerek végű bicska, de Jegenyének az bizonyosan nem kell, csak a hal alakú (51.); a csizma vágása pedig végképp döntő fontosságú – „Nem vagyok én bánáti sváb, hogy ilyen csizmát hordjak"; „Mit divat [...]. Nem vagyok én suhancár legény, hogy olyasmire adjak" (67.). Az elrongyolódott könyvet pedig semmiképpen sem szabad feketébe kötni: „Nem vagyok én kántor." (81.)

De az is sebet ejtene az önbecsülésen, ha feltételezhető lenne, hogy azért alkuszik valaki, mert nem telik neki az adott portékára. Ezért a pénzt minden esetben megmutatják, előveszik – csak hogy aztán újra eltegyék. Jegenye kifejezetten a „szebb fajtájú" bicskákat akarja megnézni, mert mint mondja: „olyan szegényest nem vágok ám én a kenyérbe bele" (50.). Annál meglepőbb, hogy a végén a megjavítandó bicskáról azt mondja: „Jó az azért szegényesnek" (55.). A könyvkötőnek pedig sértődötten adja meg Förgeteg a kért összeget: „Nem azért gyüttem én ide, hogy lénézzön engöm. Van énnéköm annyi, mint az úrnak..." (80.)

És különösen ártana a reputációnak, ha kiderülne, hogy az ember nem tudja megfelelőképpen megítélni az áru minőségét. Ezért mindig végigjátsszák a minőség ellenőrzésének teljes repertoárját, és az alkudozás mintha nagyobbrészt nem is az árról, hanem a minőségről szólna. Azt vitatják meg az iparossal, megfelelőe az adott termék, és csak a portéka kiválasztása és előnyeinek, hátrányainak alapos megbeszélése után kérdeznek rá az árra. Csakhogy ez az a pont, ahol az árus presztízse és önbecsülése is sérülhet. A paraszt egyfelől bebizonyítja, hogy ért az adott iparcikk megítéléséhez, de ezt úgy teszi, hogy felfedezi a hibáit. Emellett még esetleg számos tréfával is igyekszik a saját domináns pozícióját erősíteni. Az iparos viszont ezzel szemben saját presztízsét és énképét is védelmezi, amikor az árut dicséri. Ezt az énképet védő játékot viszont akkora lendülettel és olyan sok ötlettel, olyan sok energiát mozgósítva játsszák végig, hogy utána az árusnak tulajdonképpen már alig marad lehetősége arra, hogy engedjen az árból. Hiszen azzal – ez után a bevezető alkuszakasz után – elismerné, hogy az áru gyengébb minőségű, mint ahogyan azt eredetileg állította, hogy ő rossz iparos, hogy hamis állításokat tett korábban. Vagyis ő meg a saját önbecsülésének tartozik azzal, hogy ragaszkodjon az árhoz.

Ebből a szempontból is másként működik a *Förgeteg a kompaktornál*. Ebben a novellában a paraszt főszereplő olyasmit akar vásárolni, amire munkájához, hétköznapi életéhez tulajdonképpen nincs szüksége, afféle luxuscikket, de egyben olyasmit, aminek áráról, elkészítésének módjáról, minőségének szempontjairól sejtelme sincs, a műhelyt is kérdezősködés útján találta csak meg. Másrészt itt előre rendeli meg a munkát, következésképpen a minőség gusztálására nem is kerülhet sor. Előbb alkuszik tehát az árra, utána jön szóba a kötés színe, mint az egyetlen szempont, amihez hozzá tud szólni. Mindezen okokból itt még a szokásos alkufolyamat sem működik, a szereplők elbeszélnek egymás mellett, mert például a rongyos állapot Förgeteg számára a jó könyv ismertetőjele, míg a könyvkötő számára a munkát nehezítő és ezért drágító faktor. Még a „könyvet megcsinálni"

kifejezés jelentésében sem tudnak egyetérteni. Az eredmény a kommunikációs csőd: a kompaktor egyszerűen beszünteti a beszélgetést, és nem szól a vevőhöz. Förgeteg végül mégiscsak megadja a kért árat, vélhetőleg leginkább azért, mert az önérzete nem engedi meg a látszatot, hogy nem telik rá neki, illetve, hogy enynyire nem tudja megítélni a szolgáltatás árát, amire nézve viszont be kell érnie a kompaktor szóbeli garanciájával, miszerint „nem nézi őt bolondnak".

Érdekes viszont az egyetlen kivétel, amikor is a subagyáros enged 2,5 forintot. Meg se rezdül olyan érvekre, hogy a bőr sérülékeny, hogy hullatja a szőrét, hogy nem megfelelő a díszítés – ahogyan a csizmadiára és a késesre sem hat semmilyen minőségi kifogás. De hajlandó engedni a paternális érveknek: ha már Förgetegnek az apja is nála vásárolt, ha ismeri – legalább hallomásból – a családot, akkor hajlandó olcsóbban adni a subát. Merthogy ezen az alapon az árengedmény nem jelent presztízsveszteséget, ezzel az árunak, illetve saját munkájának nem ismeri el semmiféle fogyatékosságát. Ebből a szempontból nézve lehetséges, hogy Tömörkény alkudozó parasztjai alapvetően hibás kommunikációs stratégiát alkalmaznak. Addig szidják az elején az árut, hogy mire a tulajdonképpeni alkura kerül a sor, már nagyon megalázó lenne az árus számára, ha olcsóbban adná. De másként is lehet: az árus az árat végtére is csak a minőségről szóló disputa után mondja ki, tehát a valódi alku már megvolt, mire az első ár elhangzik: az árus felmérte a vásárlási hajlandóságot és valószínűleg a vevő anyagi erejét is, ennek megfelelő árat kér. Csakhogy a parasztok sajátos kommunikációs stratégiája következtében sem az árus nem engedhet tovább az így meghatározott árból, sem a paraszt nem adhatja meg az első árat, mert az meg neki jelentene presztízsveszteséget. Az eredmény pedig könnyen lehet a vásárlás elmaradása. Ahogy Ady írta, alig sikerül megvásároltatni a dolgokat. Bár az a mondat valószínűleg nem erre a jelenségre akart célozni, hanem a narráció körülményes előrehaladására. De hadd értsük mi mégis így, fenntartva, hogy ez nem annyira fogyatékossága Tömörkény elbeszélői képességeinek, mint inkább ezáltal tud nagyon is érzékeny (ugyanakkor persze groteszk és parodisztikus) képet mutatni az emberi kommunikáció csapdáiról.

Kálmán C. György

A MAGYAR AVANTGÁRD ÉS A FOLYTONOSSÁG

Az itt következő rövid fejtegetések kutatási tervnek tekintendők[1] – olyan kérdéseket, kétségeket, problémákat próbálok megfogalmazni, amelyek egy későbbi munka alapját jelenthetik. A kiinduló kérdés, amelyre – majd, egyszer – jó volna választ találni, a következő: miért van az, hogy míg más művészetekben (a képzőművészetben és a zenében nyilvánvalóan) a 20. század első felének avantgárd törekvései egyértelmű hatást gyakoroltak, és a mai tendenciák kimutatható, érzékelhető folytonosságot mutatnak a korábbi, akár száz évvel ezelőtti fejleményekkel, addig a kortárs magyar irodalomban sokkal nehezebb efféle kontinuitás mellett meggyőzően érvelni? Másként: miért szakadt meg az avantgárd irodalom folytonossága Magyarországon?

A kérdés persze további pontosításra szorul – például nem biztos, hogy egyszeri megszakadásról van szó (vagy hogy egyáltalán a megszakadás volna a legmegfelelőbb kifejezés a jelenség leírására), sőt az sem biztos, hogy a *miért* volna a jó kérdőszó – talán több esélyünk van a válaszra, ha ezt a *hogyannal* cseréljük fel.

(Folytonosság) Azt talán megkockáztathatjuk, hogy a „folytonosság" egyfajta ismétlődést feltételez, ahol a később keletkezett szövegben megtalálhatók a korábban keletkezettnek bizonyos jellemzői (jegyei, sajátosságai). Számos szinten beszélhetünk irodalomtörténeti folytonosságról: a poétikai „eszközöktől" a témaválasztáson keresztül az irodalmi mezőben tevékenykedők személyének azonosságán (vagy azonos státusán) át az intézmények (és intézményrendszerek) megfeleléséig. És persze a folytonosság a – talán jobban érzékelhető – megszakítottság fényében, azzal szemben válik mindig világossá: amikor egy jelenség váratlannak tetszik, botrányos, vihart kavar, akkor mindig úgy tetszik, hogy addig (ezelőtt) a folytonosság uralkodott.

---

[1] A következő írás két forrása: a 2011-es JAK Tanulmányi Napokon, Budapesten elhangzott előadás (XVII. JAK Tanulmányi Napok – *Párhuzamos örökségek*. 2011. június 10–11.), valamint a Kassák Múzeumban ugyancsak 2011 júniusában rendezett avantgárd-szimpóziumon elmondott rövid hozzászólás. (Az előbbi a *Tiszatáj* 2012/1. számában jelenik majd meg. Néhány mondatot át is emeltem belőle.)

(További kérdés, hogy ezek az események – a törés vagy a törés elmaradása – honnan, milyen nézőpontból, mikor tűnnek föl *eseményként*. Saját idejükben észrevétlenek maradhatnak, később jelentőséget nyerhetnek – vagy fordítva, a kortársak nagy jelentőségűeknek láthatják őket, míg az utókor egyik vagy másik időszakában nem is értjük, mi volt a szerepük, fontosságuk.)

Maga a „folytonosság" (versus diszkontinuitás, megszakítottság) gyakran megterhelődik ideologikus mellékjelentésekkel. Felidézhetjük az 1970-es évek derekától zajló vitákat, amelyek a magyar irodalmi fejlődés folytonos (vagy megszakított) voltáról szóltak, s ahol az volt a tét, hogyan értékelendő (át) az 1945 és 1948 közötti időszak s annak „fordulat" jellege – merőben új irodalom kezdete volt-e a háború utáni időszak (a szabadság beköszöntével majd eltűntével), folytatott-e bármit az 1945 utáni magyar irodalom, vagy a törést kell-e hangsúlyozni. Ezek a kérdések, ne legyenek illúzióink, korántsem tudományos érdekűek voltak (vagy csak a felszínen, érintőlegesen voltak azok): a folytonosság voltaképpen azt a kérdést fedte (esetleg további kérdések mellett), hogy mennyiben, hogyan és kik legitimálhatók az úgynevezett polgári irodalomból – akár a kortársak, akár az elődök közül. Kik kerülhetnek be a kánonba, és kik nem férnek már bele – melyik az a folytonossági-leszármazási vonal, amely legitimálja a benne levőket, és kik (mely művek) esnek kívül rajta.

Egyszer át kell tekinteni majd ezeket a vitákat (jóllehet az avantgárdról nem esett szó ekkor, tehát nem tartozik szorosan a tárgyhoz – inkább a folytonosság/megszakítottság kategóriák történetéhez és tudományszociológiájához); mindenesetre érdemes magunk felé is visszafordítani a kritikai figyelmet – vajon mi a célunk azzal, hogy a folytonosság kérdését firtatjuk? Mit (hogyan, miért) akarunk legitimálni vagy diszkreditálni? Vagy ha csak egy jelenséget akarunk leírni – mi a célunk ezzel? Amennyire az ember ráláthat saját tevékenységére, s amennyiben képes egyáltalán érvényes értelmezést adni róla, a következőket lehet mondani: a kérdés felvetésének az a mozgatórugója, hogy a jelenkori irodalomban némi hiányokat (még ha nem is defektusokat, bajokat) érzékelünk: a kortárs irodalom saját hagyomány-kijelölésében alig találjuk nyomát az 1910-es években indult magyar avantgárdnak. Nemcsak ennek deklarálása hiányzik, s nemcsak a szerzői nevekre vagy művekre történő explicit hivatkozások, hanem a folytonosság (vagy hagyomány-alakítás) más formáit sem igen találjuk meg. Ha tehát érzékelhető bármi mögöttes szándék, nem kimondott motiváció egy efféle kérdés mögött, az nem annyira történeti érdekű, hanem a jelen irodalma sajátosságainak feltárását célozza.

A folytonosság az irodalomban gyakran furfangos formákat ölt. Nem kell feltétlenül abban bíznunk, hogy leszármazásról van szó – hogy valamely poétikai fogás, műfaj, téma (és így tovább) akkor és úgy „folytatódik" későbbi művekben, hogy a viszony valamiféle imitációs kapcsolat volna (a szó legáltalánosabb, értékmentes értelmében). Nem tudjuk, de nem is kell minduntalan tételesen bizonyítani, hogy ez a kapcsolat fennáll; bőven elég, ha érdekes hasonlóságokat, különös egybeeséseket vagy sajátos visszhangokat veszünk észre. Szemben azokkal a tudományokkal, ahol az a szabály, hogy két vizsgált elem kapcsolatának nemcsak kimutathatónak, de igazolhatónak is kell lennie, az irodalomtudomány megelégszik

azzal, hogy a kapcsolat bemutatása valahogyan megvilágító erejű legyen. Nem kell foglalkoznunk sem örökléssel, sem közvetlen kapcsolattal, sem imitációval, önmagában a bennünk, megfigyelőkben megteremtődött összefüggés méltó a figyelmünkre. Ha két költőben valami hasonlóságot észlelünk (vagy vélünk felfedezni) egyáltalán nem fontos, hogy ismerik-e egymást; a „hatás" szóval nagyon óvatosan kell bánnunk, pontosabban jó volna elfelejtenünk a hétköznapi értelmét – akkor is szoktunk „hatásnak" nevezni egy összefüggést, ha a későbbi szerző nem is ismeri a korábbit. Minthogy a jelentésadás az olvasó dolga, a későbbi költő értelmezése visszahat a korábbi költő művének interpretációjára – ez teljesen természetes, egyenesen elkerülhetetlen jelenség. Az efféle irodalomtörténet-írás hozzájárul a megértéshez (vagy az értés megértéséhez). Ha az úgynevezett fejlődést, vagyis az irodalomtörténet alakulástörténetét nem korlátozzuk a bizonyítható hatások vagy ihletések történetére, van rá esély, hogy érdekes eredményekre jussunk – ha mást nem, azt talán jobban megérthetjük, hogy a régebbi korok művei közül egyik-másik miért izgalmas, vagyis saját jelenkori konvencióinkat, ízlésünket, érdeklődésünket ismerhetjük így meg. Érdekes lehet, hogy melyik író milyen leszármazási vagy hagyomány-sorba állítja önmagát, de egyrészt nem kell feltétlenül hinnünk neki (esetleg éppen az a célja, hogy zavart keltsen az olvasóban), és az írónak ez a gesztusa maga is értelmezésre szorul, nem egyszerűen adott *tény;* másrészt nehezen lehet ettől megkülönböztetni azt, amikor ilyen leszármazási vagy hagyomány-vonalat egy másik értelmező, jelesen az irodalomtörténész rajzol meg.

(Történet – általános elvek) Ahhoz, hogy folytonosságról beszéljük – tehát (a fentiek értelmében) valamiféle ismétlődésről –, jó volna tudni, pontosan mi is ismétlődik; ha mást nem is, legalább időbeli behatárolást (vagyis meghatározást) kellene adni az avantgárdnak. S még ha a korszak végét nem is kellene feltétlenül megszabnunk, legalább a kezdetekre rá kellene tudni mutatni. Általában a legegyszerűbb megoldást szokás választani: egy bizonyos dátumot választunk határpontként, egy fontos mű publikálását (szövegét vagy folyóiratét például), vagy valamely társadalmi, kulturális, politikai szempontból fontos időpontot, s ezt tesszük meg egy-egy irányzat, mozgalom, iskola kezdőpontjának. Mindenki jól ismeri az efféle kérdéseket, unásig vitatkoztak rajtuk az irodalomtörténészek – egy kutatásnak mégis vissza kell kanyarodnia ezekhez, nem a „megoldás" igényével, hanem hogy legyen valami pont (vagyis sokkal inkább: pontok halmaza, mező stb.), amelyhez képest az elmozdulások és ismétlődések érzékelhetők volnának. Az avantgárd története kezdőpontjának meghatározása sem történetileg, sem elméletileg nem perdöntő – az irodalomtörténet-írás *gyakorlatát* tekintve volna fontos.

Egyfelől tehát lényegtelen kérdésnek nevezhető az avantgárd korszak kezdetének definiálása, ráadásul nem nagyon érdekes, inkább konvenció dolga, kényelmes eszköz, amely segít navigálni az időben, hogy oda helyezzük el a jelenségeket, ahová (úgy véljük) voltaképpen valók. Természetes, hogy kiválasztunk egy könnyen megjegyezhető dátumot, s azt összekapcsoljuk (irodalmi) események egy bizonyos halmazával – ez történik a legtöbb esetben, amikor például a reneszánszról

vagy a romantikáról beszélünk. Még ha vannak is mindig problematikus esetek (sokszor beszélünk előfutárokról és követőkről, és időről időre előkerül, hogy a korszakhatárokat így vagy úgy módosítani kellene), azért egy dátum rögzítése azzal az előnnyel mindenképpen járhat, hogy az irodalom történetét jól tagolt, átlátható rendszernek láthatjuk (vagy ebbe az illúzióba ringathatjuk magunkat).

Másfelől azonban a korszakhatár megvonása (vagy egy iskola datálása) igenis komoly következményekkel járhat, vagyis nem tekinthető ártatlan, technikai jellegű problémának. Ez alakítja azt, hogy egyáltalán milyen elképzelésünk lesz a korszakról (iskoláról, mozgalomról), hogy mit fogunk tekinteni a korszak (stb.) részének, és mit rekesztünk ki belőle. Ez szabja majd meg, hogy a szövegek mely halmazát vesszük figyelembe, és így azt is, hogy mely szövegeket fogunk úgy tekinteni, mint az avantgárd előfutárait vagy örököseit – ez pedig kényes és sok gyanakvással terhelt művelet. És nemcsak irodalomtörténeti, hanem interpretációs következményekkel is számolnunk kell – az egyes szövegek elemzésekor ugyanis a mű érzékelése és olvasása nagyban múlik azon, hogy melyik irodalmi korszakhoz (stb.) soroljuk.

A periodizáció egy további problémája az volna, hogy mit is akarunk pontosan elhelyezni egy bizonyos korszakban – műveket? szerzőket? mozgalmakat? Vagy valami mást? Számos esetben az avantgárd szerzői pályájuk elején (mások pályájuk későbbi szakaszában vagy legvégén) olyan irodalmi konvenciónak megfelelő szövegeket írtak, amelyek régimódibbak, hagyományosabbak voltak – ritkaság, ha egy teljes életművet egészében az avantgárdba lehet besorolni. Vagy találhatunk nagyon tradicionális, ódivatú műveket, amelyekben különös szókapcsolatok (érdekes metaforák, meglepő grammatikai fordulatok, és így tovább) vannak, s ilyenkor arra hajlunk, hogy avantgárd vonásokat lássunk a műben – és egyáltalán: besorolható-e minden egyes mű az avantgárd–nem avantgárd párosba? Talán valamelyest közelebb jutunk a problémához, ha az avantgárdot nem (vagy nemcsak) művészeti-irodalmi iskolának vagy korszaknak tekintjük, hanem valamiféle *attitűdnek, magatartásnak,* felforgató alapállásnak szemben a művészettel (irodalommal) és a világgal általában. Az avantgárd alapvetően a konvenciók elleni harc konvenciója, a hagyományellenesség hagyománya. Ha így fogjuk fel, akkor az egész mozgalmat eszerint lehetne időbeli határait és formáit tekintve is körülhatárolni.

Ez ellen legalább két érv hozható fel. Egyrészt az irodalom- (vagy művészet-, stb.) történész nem szívesen keveri össze az emberi viselkedés tanulmányozását a szövegekével – azt feltételezzük, hogy mindenekelőtt szövegekkel (vizuális alkotásokkal, zeneművekkel stb.) kell foglalkoznunk, idegen „anyagnak", oda nem illő vizsgálati tárgynak tetszik tehát, ha cselekedeteket, hozzáállásokat, érzelmeket vonunk be a vizsgálatba. Másrészt kétséges, hogy mindez az *egyéb* hogyan volna megragadható, hozzáférhető. Az lehet ezekre az ellenvetésekre a válasz, hogy (egyrészt) úgysem tisztán szövegekkel van dolgunk, mindig rengeteg más típusú információt beleépítünk a történetírásba (vagy az elemzésbe) – és (másrészt) amit ily módon bevonunk, az is mindig szöveg: különféle dokumentumok (a visszaemlékezésektől a bírósági jegyzőkönyveken át a fotókig és számlakivonatokig) szol-

gálnak az (irodalom)történet-írás alapanyagául, amelyek – így vagy úgy – maguk is szövegek. Összefoglalva tehát: volna lehetősége annak, hogy a nonkonformista, felfogató, szabályszegő viselkedés (szerep) éppoly alapkategóriájává váljon az avantgárd meghatározásának, mint a szövegek ilyen vagy olyan sajátosságai.

És még egy megjegyzés: magának a történetnek is van története – azaz meg kellene vizsgálni, mikor és hogyan jelenik meg a legkülönfélébb történetmondásokban az avantgárd, kezdve az avantgardisták saját magukról szóló történeteitől az iskolai tankönyvek és nagy ívű irodalomtörténetek avantgárd-fejezetein át a kritikai hivatkozásokig. Ez (részint) afféle kanonizáció-történet is: át kell tekinteni, egyáltalán mikor (és mennyiben, hogyan) válik a történet részévé az avantgárd.

(Történet – konkrétan) Az avantgárd folytonosságának története korántsem ismeretlen, de mégiscsak szükség volna gondosabb rekapitulációjára. Az 1910-es években induló avantgárd törekvéseknek csak néhány nyugodt évük volt – 1919 után az alakulás megszakadt (és ezzel együtt félbemaradt a minden avantgárd mozgalomra oly jellemző sokfelé oszlás, belső rivalizálás, többé-kevésbé erőszakos térfoglalás, új és új kommunikációs csatornák és terek elsajátítása). Kérdés – vizsgálandó – hogy mi maradt (a föld alatt, eldugott orgánumokban, szóbeli terjesztésben) a tízes évek avantgárdjából a húszas években; és egyáltalán, miért tűnt el. Elegendő oknak tekinthető Kassák (és köre) távozása? Vagy nagy politikai nyomás nehezedett a még itt maradt alkotókra? Cenzúra? Van ennek nyoma? Vagy erőteljes és radikális ízlésváltozás, ami az irodalom intézményeit (a lapokat) ilyen viharosan érintette? Hitelét vesztette az avantgárd, vagy érvényességi deficit érte? Politikailag vagy művészileg is?

Ez a – nagyon korai – törés végzetesnek bizonyult. Míg a kezdeti időszakban a közeg nem volt egyértelműen ellenséges – a *Nyugat* legalább annyira volt szövetséges, mint ellenpont és versenytárs –, addig a későbbi újrakezdések esetében az avantgárd mozgalmak minduntalan a periférián találták magukat. Zárt szubkultúrában, nagyon korlátozott nyilvánosságban, elrekesztve az irodalom fővonalától. Az 1930-as évekbeli újrakezdés sem lehetett hosszú életű, ahogyan az 1945 utáni sem. Fel kell majd tárni, hogy mégis mi volt a továbbélés lehetősége ezekben az években.

Nagyon szűk időhatárt szabva – holott mind a kezdeti, mind a záródátum jó pár évet csúszhat – 1949 és 1956 között az irodalmi avantgárdnak semmi esélye nem volt a nyilvános megjelenésre (az alkotásra sem, a befogadásra sem). Itt azonban – legalábbis így feltételezhető – nagy különbségek lehettek a művészeti ágak között: lehet, hogy a zenében és a képzőművészetben ezekben a legsötétebb időszakokban is voltak azért alkotók, akik műveiknek legalább egy részét az avantgárd jegyében hozták létre.

Ez a marginalizálódás, kiszorítottság, üldözöttség mondhatni, természetes létállapota – sőt egyenesen éltetője – mindig minden avantgárd mozgalomnak; az is kérdés, mi is volna az a bizonyos „fővonal", és hogy egyetlenegy van-e vajon. Inkább talán úgy kellene fogalmazni, hogy ezek a körülmények – a periferikusság és az elszigeteltség – hosszabb távon bizonyultak végzetesnek. Nem jött (egészen az

elmúlt pár évtizedig) olyan utókor, olyan újraírása az irodalomtörténetnek vagy értelmezők olyan közössége, amely olyanképpen értelmezte volna át az avantgárdot, hogy azt érdekesnek, követhetőnek, egyáltalán: a hagyomány részének lehessen látni. Általában a magyar irodalomértés hagyományáról sokat mond, hogy nemigen volt olyan időszak, amikor ne ellenséges, értetlen vagy csak közönyös közegbe érkezett volna az avantgárd, és ez az értelmezés mai gyakorlatán is rajta hagyja a nyomát.

Az 1956 utáni időszakból talán a neoavantgárdnak nevezhető irányzat harcai azok, amelyek a mi szempontunkból kiemelhetők, minthogy ezekben az avantgárd kezdeteitől máig ható folytonosság is kimutatható. Az a Tandori, aki közel állt az *Újhold* köréhez – személyesen is, poétikailag is –, nem állt távol azoktól az underground alkotóktól sem, akik radikális módon akarták az egész művészeti szférát – s nem is csak a költői nyelvet – megújítani, Erdélytől, Szentjóbytól, a performance-mozgalomtól vagy a nálunk (bizonyos könyvtárakban zárolt, nem hozzáférhető) *Magyar Műhely* körétől. De a maguk idejében ezek a neoavantgárd törekvések teljesen elszigeteltek, nagyon nehezen hozzáférhetők, olykor egyenesen tiltottak voltak. Kapcsolatuk nemhogy a kanonikus, de a később kanonizálódó alkotókkal is inkább esetleges volt. Igaz, hogy Weöres Kossuth-díjából juttatott Szentjóby Tamásnak, s hogy lehetett még néhány személyes és nem nyilvános kötelék a periférián mozgó avantgardisták és az *established* írók között; túl sok látható eredménye és következménye azonban ezeknek a személyes kapcsolatoknak nem volt.

Az utóbbi időben szerencsére megkezdődött az 1960-as évektől a rendszerváltásig tartó időszak pop-, alternatív és neoavantgárd szubkultúrájának feltérképezése (például Müllner András, K. Horváth Zsolt, Havasréti József munkái révén). Ezek számos kérdésre válaszolhatnak majd, például ilyenekre: vajon a huszadik század második felének avantgárdja tekinthető-e neoavantgárdnak (ahogyan a nyugati művészet- és irodalomtörténetben annak tekintik)? Vagy közvetlen örököse és folytatója-e az avantgárdnak? Mennyiben hivatkozik explicit módon a („klasszikus") avantgárdra? Továbbá – figyelembe véve, hogy az 1956 és a rendszerváltás közé eső időszak korántsem tekinthető egységes, homogén korszaknak – mikor nehezedett kifejezetten politikai jellegű nyomás az avantgárd folytatásában érdekelt (vagy ez iránt érdeklődő) művészekre, és mekkora? Mi volt a szerepe a politikának (vagy egyenesen a belbiztonsági szerveknek) ezen szubkultúra elszigetelésében – és mennyiben állt ellen maga az elismert, hivatalos, elfogadott kultúra közege (az egyes írók, a kiadók, a lapok stb.) az avantgárd törekvések tudomásulvételének? Vajon mennyiben politizálódott át az avantgardista szubkultúra – és ez következménye vagy oka volt-e vajon elszigeteltségének-elszigetelődésének? A magyar avantgárd kezdeteitől fogva együtt járt a politikai (éspedig baloldali) radikalizmussal – ennek folytatása volt-e az 1960-as évektől újraéledő avantgárd politikus jellege, vagy ettől teljesen független fejlemény?

Amikor a hetvenes években jócskán gyengült a cenzúra szorítása, kézenfekvő lett volna, hogy az addig félresodort, a szélre kényszerített, alig ismert avantgárd – ahogyan a neoavantgardisták a klasszikusokat jócskán felülírva és újragondolva,

átalakítva és kiforgatva átörökítették – új helyet találjon; várható lett volna, hogy komoly közönsége támadjon (olvasói, értelmezői, hívei legyenek). Valahogyan ez mégis elmaradt: volt néhány antológia, és van (máig) pár elkötelezett költő (Petőcz András, Zalán Tibor, Szkárosi Endre, meg persze mások is), akik a maguk más és más módján fogalmazták át a neoavantgárd kérdéseit. De áttörés, erős mozgalom ebből sosem lett. Talán mert kevésnek érzékelték a benne lévő szociális (politikai, ellenállási, felforgató) töltetet; ez volt a prózafordulat és Petri (meg Tandori) ideje, amikor sokkal erősebb ingerek érték azokat az értelmezőket, akik a sorok között és a szöveg mögött akartak aktuális, társadalmilag-politikailag érzékeny problémákat kiolvasni, akik a szembenállást nem(csak) kultúrpolitikailag, hanem ideológiailag, a szabad szólás és a szabad gondolat jegyében képzelték és várták el. A neoavantgárd lehetett ebben társ, puszta léte és radikális mássága is fontossá vált, de mégis – továbbra is – maradt a periférián.

Az emancipálódás és térnyerés ideje eljöhetett volna talán az 1980-as évek végétől, amikor az irodalom átpolitizáltsága (vagyis, pontosabban, az értelmezőknek az a várakozása, hogy az irodalmi szövegeket erősen ideológiai-politikai szemszögből közelítsék meg) jelentőségét vesztette. A Kosztolányin, Ottlikon vagy akár Mészölyön iskolázott és begyakorolt értelmezői eszközkészlet ugyan mit is kezdhetett volna olyan szövegekkel, amelyek ezt a hagyományt megkerülték, kicselezték vagy szembe mentek vele? Az a kánon, amely ekkorra uralkodóvá vált (legalábbis „mértékadó körökben" a legelfogadottabb volt), nem segített hozzá (neo)avantgárd szövegek megértéséhez (és kanonizálásához).

Z. Varga Zoltán

ÖNÉLETÍRÁS ÉS ÚJRAÍRÁS

– Történelmi események reprezentációja Márai Sándor 1943–1944 és 1945–1946-os naplóiban és a *Föld, föld...*-ben –

Márai Sándor életművének egyik legfontosabb, kritikai és irodalomtörténeti megítélés szempontjából is jelentősnek tartott területe a szerző önéletírói munkássága. A két világháború közötti magyar önéletírás reprezentatív darabja, az *Egy polgár vallomásai* méltán került már eddig is az értelmezések középpontjába, vált a harmincas évek magyar nyelvű prózairodalmának irodalomtörténeti jelentőségű alkotásává. Meglepő ugyanakkor, hogy Márai csaknem félévszázadot átívelő naplója mostanáig többnyire stilisztikai mikroelemzések tárgya volt.

Az ún. *Teljes napló* kiadása 2005-ben kezdődött. 1943 és 1983 között Márai maga válogatta és rendezte sajtó alá naplójegyzeteit, melyeket az 1983-as év jegyzeteivel bezárólag öt kötetben közölt. Minden más naplószöveg szerzői jóváhagyás nélkül jelent meg. Egyfelől tehát a szerzői közlés és szerkesztés tekintélye egyértelmű helyzetet teremt: a naplót mint műalkotást ezek a kötetek alkotják, az értelmezésnek erre a szövegkorpuszra kell irányulnia.[1] Másfelől viszont Jules Renard naplójáról írott, ám voltaképp saját, a műfajjal kapcsolatos álláspontját kifejtő tanulmányában Márai azt állítja, hogy „az író minden sorát, még magánleveleit is a nyilvánosságnak írja", s „titokban számít reá, hogy e bizalmas sorai is odatartoznak majd egyszer művéhez".[2] Ezek szerint tehát joggal sorolhatjuk a szerző által kihagyott részeket is a naplóhoz. Ezzel viszont a *Naplók* értelmezésének keretei is megváltoznak. Az „eredeti", vágatlan szöveg, az elhallgatások és a kihagyások révén pontosabban képet alkothatunk a szövegszerűen nem megragadható, ám a mű jelentésében szerepet kapó szerzői intencióról, a naplóvezetést pedig nem csupán eredményében, hanem folyamatában is vizsgálható irodalmi tevékenységnek tekintjük.

---

[1] Erre az álláspontra helyezkedik könyvében a Márai-naplókat stilisztikai, retorikai szempontból vizsgáló Czetter Ibolya. Szövegkorpuszának meghatározása mégis következetlen és némiképp önkényes is, hiszen vizsgálódásaiba bevonja a szerző utolsó éveinek a halállal megszakadó, s ezért nem is autorizált 1984–1989 naplókötetet. Vö. Czetter Ibolya: *Márai Sándor naplóinak nyelvi világa a retorikai alakzatok tükrében*. Akadémiai, Budapest, 2002. (Philosophiae Doctores [6.])

[2] Márai Sándor: *Jules Renard naplója*. In *Ihlet és nemzedék*. Révai, Budapest, 1946. (tanulmányom hivatkozásai a következő kiadás oldalszámaira utalnak: Helikon, Budapest, 1992. – 28.) Egyébként az Renard-esszé gondolatait már 1945-ös naplójában papírra veti, általában tárgyalva a napló műfaját; vö. *Teljes Napló 1945*. Helikon, Budapest, [é. n.] 261.

A naplóírás mint egzisztenciális tér: Márai és Gide naplói

Márai negyvenhárom éves korában, 1943-ban fogott rendszeres naplóvezetésbe. Az ekkor már beérkezett írónak számító szerző különösen termékeny időszaka volt a harmincas évek vége, negyvenes évek eleje, kiváltképp a nem-fiktív prózai írások terén. Vagyis a naplóírás kezdetét aligha lehet alkotói válsággal magyarázni (akár esztétikai, akár magánéleti, akár társadalmi okokat sejtünk is a mélyén), mint teszi azt gyakran a műfajjal foglalkozó szakirodalom.[3] A nem-regényes, esszéisztikus, aforisztikus prózaírás napi gyakorlattá tétele logikus folytatása a korábbi években nagy sikert aratott műveknek. Márai a naplót önálló irodalmi műfajnak tekintette, annak erényeivel és fogyatékosságaival együtt. 1942-ben, az *Ég és föld* című művében még azt írja, hogy „a naplókat soha nem szívelhettem igazán, nem az én műfajom", kifejtve, hogy nem hisz az őszinteségben, sem a titkok kimondhatóságában, s hogy az írás, mely megérdemli ezt a nevet mindig a nyilvánosságnak készül és megszerkesztett.[4] Ezt a hitvallását Márai naplóíróvá válva is megőrzi, ám a „melléktermék" életművön belüli helye az 1946-ban közölt Renard-esszében megváltozik, hisz „a napló, melyet [Renard] csak úgy 'mellékesen' vet papírra, talán ez az igazi feladat – s minden más, amit kétségbeesett műgonddal alkotott, elvész az időben; de ez a melléktermék megmarad".[5] Úgy tűnik azonban, hogy az „irodalmi napló" kifejezés elsősorban nem mint leíró, szövegtani és stilisztikai kategória kapcsolható Márai naplóihoz. Márai naplója a modernség azon művei közé tartozik, melyek számára az írás nem „szép kifejezés", hanem a létezés megtapasztalásának és elgondolásának nyelvi módja. Az írás ezen lételméleti, egzisztenciális dimenziójára Márai többször felhívja a figyelmet: „Az írás mágikus jelentőségének értelme a primitívek számára erősebb, mint a halál. Az én számomra is lappang az írás alján ez az értelem: erősebb, mint a halál. De van valami erősebb is, s ezért nem tudom abbahagyni: erősebb, mint az élet. Legyőzi az életet, mint a halált, erősebb, teljesebb, felfokozottabb élet."[6] Továbbá: „Az én létezésem egyetlen értelme, hogy írásban feleljek a világnak."[7] Az írás intranzitív szerepe – ti., hogy az írás nem merül ki egy téma szabatos megfogalmazásában, vagy egy szándék nyelvi megvalósításában – azzal jár, hogy az emberi létezés megtapasztalásának, megismerésének és művelésének tekintett írás gyakorlata transzcendenssé válik a megformált és befejezett művekhez képest. Márai esetében is megfigyelhető, hogy az életmű egésze felértékelődik az egyes művek esetlegességeihez (és egyenetlenségeihez) képest, hogy elmosódnak az irodalmi műfajok (regény, esszé, önéletírás) közötti különbségek, hogy egy állandósult írásmódban, stilisztikai és tematikai problematikában összpontosul az oeuvre egysége („alkat", „életforma", „szerkezet").

---

[3] Vö. Szávai János: *Az önéletírás*. Gondolat, Budapest, 1978. 102.
[4] Márai Sándor: *Ég és föld*. Budapest, Révai, 1942. 101.
[5] Márai Sándor: *Jules Renard naplója*. 31.
[6] Márai Sándor: *Teljes Napló 1946*. [é. n.] 10.
[7] Márai Sándor: *Teljes Napló 1945*. 108.

Márai írásművészete ebben a tekintetben is közel áll az egyik megkülönböztetett figyelemmel kísért kortárs, André Gide művészetéhez. Az 1943–1944-es napló nyitányában, szinte invokációként hangzanak a következő sorok: „Befejeztem Gide önéletírását. Gide több mint a műve. Életének és magatartásának hatása maradandó. Művének hatása egyenetlen, viszonylagos – így érzem. De Boussuet óta nem írtak olyan pontos, zenei francia prózát, mint a „Si le grain..." néhány fejezete. S a napló utolsó sorai, mikor a hetvenéves vándor – felesége halála után, s néhány hónappal az új világháború kitörése előtt – megint egyszer világgá indul, könnyekre indítanak. 'Félelmesen szabad vagyok...' – írja."[8] A naplóírás egzisztenciális, egyszerre ismeretelméleti és etikai jelentősége Gide naplóiban is igen fontos. Kitűnő, Gide naplóiról szóló könyvében mondja Éric Marty, hogy a francia író számára az írás „nem pusztán stilisztikai teljesítmény, hanem egyfajta terv, elhatározás [...] az intencionalitás valamiféle fajtája".[9] Gide naplóit, különösen a második világháború éveiben írt jegyzeteit Marty kísérletnek tekinti, melyben a szerző a jelenlét autentikus helyét igyekszik kialakítani: az írás olyan terepét, melyből jórészt kizárja a történelmi időt és közbeszédet, hogy saját létezése és időbelisége egyediségét kutathassa. Marty nemcsak azt mondja, hogy a politikai elkötelezettség és a nyilvános társadalmi állásfoglalások harmincas évekbeli kudarca (elsősorban a *Visszatérés a Szovjetunióból*-t ért támadások) után az öregedő Gide csalódottan visszavonult a világi ügyektől, hanem hogy a kollektív jellegű diskurzusokkal szembeni kétely mintegy önazonossága megőrzésének sarkpontjává válik.

Gide háborús naplóiban két beszédmód munkál: „az egyik a Külvilág beszédének tartózkodó átírása, a másik pedig a bizalmas, távolságtartó és elkülönült beszéd."[10] Gide kötelességszerűen feljegyzi a körülötte zajló háborús eseményeket, ám ezt egyrészt mások beszédén keresztül közvetíti,[11] másrészt mintegy kívülállóként teszi, mint aki meg van győződve arról, hogy létezése legfontosabb szintje máshol van. Marty szerint a történelmi esemény és idő szerkezete kizárja az intimitást, a bensőségességet, végső soron a szubjektivitás megtapasztalását és a saját idő megélését Gide számára.[12] Épp ezért Gide háborús naplójában a történelmi esemény zajos kollektív fontosságával szemben a hétköznapok apró-cseprő történéseinek, jelentéktelen „eseményeinek" megfigyelése és rögzítése, banális, ismétlődő, megszokott, semmitmondó dolgok kerülnek előtérbe: a testi bajok, a betegségek, az álmatlanság, a dohányzás, az időjárás, az öregedés stb., melyek a történetírás és az irodalom számára egyaránt a szóra sem érdemes ügyek rendjébe tartoznak.

---

[8] Márai Sándor: *Napló 1943–1944.* Helikon, Budapest, [é. n.] 34.

[9] Éric Marty: *L'écriture du jour. Le Journal d'André Gide.* Seuil, Paris, 1985. 16.

[10] I. m. 39.

[11] Jellemző részlet például, hogy a francia kapitulációt Gide csak Pétain marsall rádiós beszédeinek elemzésén és kommentárján keresztül jeleníti meg a naplóban, viszont semmilyen érzelmet nem árul el francia háborús összeomlás kapcsán.

[12] Például „1939. szeptember 11. Kitört a háború. Hosszú részletek olvasok újra és tanulok meg a *Phédrá*ból, hogy elmeneküljek a háborús őrülettől." „1942. november 12. Németország megszállja a Franciaország 'szabad' zónáját; az USA Észak-Afrikát... Semmi kedvem beszélni ezekről az eseményekről. Mindig arra próbálok gondolni, hogy mindennek *valójában* semmi jelentősége sincs, hogy nem érdekel, mert még elveszíteném a fejem." In André Gide: *Journal*, 144.

Márai naplójára ugyanúgy jellemző az írás transzcendens felfogása, egzisztenciális dimenziójának kutatása, mind Gide-ére, mégis, a háború, a történelmi esemény egészen másként jelenik meg benne. A két író naplója eltérő választ ad a történelemre, a különbség okára Márainak a társadalmi beszédmódokhoz és nyelvekhez fűződő viszonyából, a felelősségről vallott elképzeléseiből következtethetünk.

A Napló kiinduló programja

Márai minden bizonnyal tudatosan, művészi és intellektuális célokkal fogott naplóírásba. Az 1943-as év feljegyzései bármelyik, ez idő tájt keletkezett művéből származhatnának. Mellesleg ezek a lapok Márai naplójának talán legtöbbet elemzett szakaszai, vélhetőleg azért, mert teljes összhangban állnak az író ekkorra kialakított, szinte minden művére jellemző stílusával. A Márai jellegzetes „hangjaként" felismerhető írásmódot elemezve azt látjuk, hogy a stilisztikai tökéletesség titka számára az írás fogalmi és az érzéki dimenziójának egyensúlya: pontosság, világosság, összetettség és érzékiség egysége alkotja az elérni kívánt stilisztikai eszményt. Elegáns prózája – fikciós és nem-fikciós műveiben egyaránt – valamely erkölcsi, lélektani, társadalmi, végső soron tehát emberi igazság emblematikus, aforisztikus nyelvi megragadására törekszik, melyet egy természeti jelenség szenzualitása (test, időjárás, évszakok, napszakok stb.) hitelesít és általánosít. Ennek az aforisztikus formának kettős funkciója van: episztemológiai – mivel szavai megértetnek velünk valamit a világból, új összefüggések nyomára jutunk általuk, a szavak, hangok és a jelentések egymásutánja elhiteti az olvasóval a nyelvi forma és világtapasztalat szükségszerű egységét; illetve didaktikus – hiszen az író törekszik arra, hogy szavakat adjon az olvasónak, hogy az olvasó ezekkel a szavakkal el tudja gondolni a létet, meg tudjon megszilárdítani valamely felismert igazságot, megszerzett tudást. Ez a stílus sokkal autentikusabbnak tűnik a napló rövid, egymástól független töredékeiben, mint a regények hőseinek magánbeszédeiben, ahol gyakran keresett, modoros és erőltetett a hatásuk.

> „A szél, a víz játéka az ablak előtt. Úgy érzem, egy ideje *látom* a világi szerkezet mozgását – mintha bennem is áradna a szél, a víz, a fény. Ezt hozza az élet idővel? Mi vár még, ha megöregszem? Gyanítom, hogy nagyszerű lesz megöregedni. Minden sűrű lesz, töppedt, egészen édes és egészen keserű."[13]

A racionális gondolkodásban egymástól elválasztott két szemantikai tartomány és megismerésmód, fogalmi és érzéki, érzékszervi egyesítését sugalló részlet „az élet nem fogalmi megismerését, az ezáltal megszerzett bölcsességet jelzi" – állapítja

[13] Márai Sándor: *Napló 1943–1944*. 34.

meg Tolcsvay Nagy Gábor.[14] Kétszeresen is „az élet nem-fogalmi megismerésnek" magasabb rendűségét erősíti meg az idézet. Egyrészt érzékszervi megismeréssel jut el egy absztrakt fogalmi létezőhöz („látom a világi szerkezet mozgását"), azt sugallva, hogy még a legelvontabb igazságokat is szinte testi módon kell megtapasztalni, ezzel pedig a megismerés – érzékelés, gondolkodás és cselekvés –, sőt a létezés – az ember és a természet azonos szerkezetű – archaikus harmóniáját tételezi. Másrészt az emblematikus nyelvi forma, a poétikai szervezettség[15] mintegy kezeskedik a kijelentés igazságáért. Egyetérthetünk Tolcsvay Nagy Gáborral abban is, hogy a napló talán azért kerüli el jobban a közhelynek a végleges megfogalmazásban rejlő veszélyét, mert az egyes témák visszatérései, a gondolatok átfogalmazása, az önirónia felnyitja a szentenciózus formulákat, megmutatja – különösen a teljes naplókban – a gondolkodás és a nyelvkeresés folyamat jellegét.[16]

A megformáltság eredetisége, „irodalmiassága" az 1943–1944-es *Napló* időszerkezetén is látszik. Márai naplójából hiányzik a naplóvezetés szinte egyetlen formai jegyének tekinthető keltezés. Ez a megoldás is szerepet játszik abban, hogy a napló időbeli szerveződése nem csupán a lineáris időrenden alapul. Az 1943-as naplójegyzetek sokkal inkább töredékes visszaemlékezésre hasonlítanak, nem pedig a későbbi visszaemlékezést segítő feljegyzésekhez. Az itt felsorolt emlékképek ideje, egymáshoz viszonyított időbeli helyzete meghatározatlan marad. Egy letűnt, nosztalgikusan megidézett világ tűnik fel a hasonló szerkezetű bejegyzések mozaikjában. Ezek a bejegyzések az emlék helyének (pontos földrajzi hely) és idejének (természeti idő: évszak, napszak) megjelölésével indulnak: „Este hétkor, Londonban, egy utcasarkon valaki beszél a tömeghez. Esik az eső. London puha és síkos az esőben, mint egy vízi szörny, mely méretei miatt kissé érzelmes és tehetetlen is" (14.), vagy „Még egy nap Marseille-ben, nyolc évvel később [...] a nemes rajzú ablakok alatt árad a marseille-i éjszaka lucskos csobogása" (15.), melyet részletező leírás, majd egy itt zajló emberi cselekvés, viselkedés megfigyelése követ: „Az emberek mozdulatlanul állnak a szónok körül", vagy „R. mint egy királynő, aki végre megtért népéhez, büszkén sétál e forró, szutykos, önfeledt és ragadós tömegben" (15.), majd gyors és hirtelen lezárás jön: távozás, halál – „Soha még emberek közt ilyen reménytelenül magányosnak és idegennek nem éreztem magam" (14.), „Két hónap múltán meghal"(15.), „Este kábultan megyek az állomásra, mint egy karthágói tivornya után" (16.) stb.

---

[14] Tolcsvay Nagy Gábor: *A nyelvi cselekvés egy irodalmi artikulációja. Az elemi szövegformák és a nyelv Márai Sándor* Napló 1943–1944 *című művében.* In uő: *„Nem találunk szavakat": Nyelvértelmezések a mai magyar prózában.* Kalligram, Pozsony, 1999. 97.

[15] Tolcsvay Nagy Gábor meggyőzően mutatja be a szintaktikai struktúrák párhuzamokra és szemantikai struktúrák ellentétekre alapuló szerveződését a napló alapegységének számító bejegyzésekben. Elemzésében bejegyzések felépítését az eseményemlítés, képzettársítás, szentencia egymásra következéseként írja le, melyben a konkréttól, az esetlegestől az általánosig, az igazig visz az út.

[16] Vö. i. m. 101.: „...a szavak, vagyis a szavakkal leírt vizualitás jelentésének (jelentéseinek) állandó részleges újraértelmezésével, a mindig hasonló, de kissé eltérő megformálással a témahálózaton kívül egy másik rendszert is kiépít a Naplóban, a kifejezhetőség és az érthetőség enyhe viszonylagosságát".

Ezek az elbeszélő szakaszok hasonlóképpen épülnek fel, mint amit Gérard Genette „pszeudo-iteratív" elbeszélésmódnak nevez a *Discours du récit* című narratológiai alapművében.[17] Genette azokat az egyedi, egyszer megtörtént eseménysort elmesélő elbeszéléseket hívja így, melyek hasonló, bizonyos időszakokban ismétlődő eseménysorok helyett is állnak. Fontos eltérések jelzik azonban Márai itt használt írásmódjának és *Az eltűnt idő nyomában* Genette által leírt elbeszélésmódjának különbségét. Az egyik, hogy Márai jelen időben fogalmaz, s ez a „sajátos nyelvtani jelen idő [...] a megtörtént eseményt folyamatossá teszi és egyidejűvé az elbeszélés idejével",[18] vagyis megszünteti az elbeszélt esemény múlt jellegét. A másik különbség, hogy a magyar jelen idő használata egyúttal álomszerűvé is teszi az elbeszélt eseménysort, lényegtelenné téve annak „valóban megtörtént" voltát, szemben a francia „imparfait"-vel, mely szintén a befejezetlenség és az ismétlődés hatását kelti ugyan, de nem szünteti meg az elbeszélés ideje és az elbeszélt esemény ideje közti távolságot, nem kelti az álomszerűség érzését az olvasóban. A Márai-napló nyitányában felidézett emléktöredékek állóképekké formálódnak, időbeli kiterjedésük a folyamatos jelenre zsugorodik. További jelentős különbség az emlékezés prousti elbeszélésmódjához képest, hogy az egymást követő emlékképek között – időbeli helyzetük meghatározatlansága miatt – nincs a kompozíció más szintjén kialakuló jelentéses kapcsolat: a múlt egydimenziós, csakúgy. mint az emlékező-elbeszélő tudat, melyben a felidézett emlékképek nosztalgikus öröklétben őrződnek meg.

A Történelem betörése a Naplóba

Egy még élő, jelenlévő, de már letűnőben lévő múlt – életforma, műveltség és kultúra – nosztalgikus megidézése Márai nagy témája, mely már az *Egy polgár vallomásai*ban is ott kísért. Ám a történelmi események hatására ez a beszédmód egyre inkább visszaszorul, és a *Napló*t is a háború eseményei kezdik uralni. Történik mindez annak ellenére, hogy Márai Gide-hez hasonlón vélekedik a Történelemről: „Nincs butítóbb, ernyesztőbb, mint a történelem vagy amit 'történelmi idő'-nek neveznek. 1910-ben gondolni és tökéletes formában kifejezni valamit, amitől értelmesebb lesz a világ: ez az igazi történelmi élmény. A többi, szenny, rendetlenség, vér, szenvedés, ostobaság."[19] Mégis az időtlenségre, valamint a világ érzéki és fogalmi megismerésének egyesítésére épülő program fokozatosan meghátrál a Történelem elől. 1944 márciusától, a német megszállástól kezdve a háború válik a napló legfontosabb témájává. A naplóvezetés történelmi események köré szerveződik a mikro- és a makronarratíva szintjén egyaránt, hiszen jól követhető a történelmi idő előrehaladása: a német megszállástól Szálasi hatalomátvételéig tartó

[17] Gérard Genette: *Discours du récit*. In uő: *Figures III*. Seuil, Paris, 1980.
[18] Tolcsvay Nagy Gábor: i. m. 94.
[19] Márai Sándor: *Napló 1943–1944*. 151.

időszak; a Vörös Hadsereg megérkezése és az ostrom kezdete; az ostrom vége és az élet viszonylagos normalizálódása; az új hatalom megszervezésének időszaka; majd a kommunista hatalomátvétel, melyet 1948-as emigrálásáig követ a szerző. Ugyanakkor az írás nem csupán a jelenre fókuszál, hiszen a történelmi analízis főként a háború, a „magyar tragédia", a nyilas rémuralom előzményeit, a közelmúltat taglalja, majd a háború befejezésével a jövő felé is tekint. A háború négy szinten jelenik meg a naplóban.

Egyrészt megjelennek a közvetlen szemtanú szűkszavú beszámolói a katonai eseményekről, a bombázásokról, csapatmozgásokról, harcokról, az ostromról, majd az orosz megszállás mindennapjairól; másrészt a napló foglalkozik a háború nem érzékelhető, de a tudósításokból beszűrődő strukturális szerkezetével, a szemben álló hadseregekkel, országokkal, távoli hadműveletekkel és az azokat irányító hatalmi érdekekkel; harmadrészt a háborúnak a saját személyes életkörülményekre gyakorolt hatását jegyzi fel; végül pedig a magyar társadalom morális összeomlásának okait, történelmi felelősségét kutatja, elemzi.

Az első három szinthez tartozó szövegek gyakran hasonlóképpen épülnek fel, mint a korábban bemutatott nosztalgikus emlékképek. A katonai események nem önmagunkban foglalkoztatják a naplóírót, hanem valamilyen morális reflexió kiindulópontjául szolgálnak, hasonlóan más természetű külső eseménysorokhoz. Itt különösképpen igaz, amit Tolcsvay Nagy Gábor az 1943–1944-es *Napló* egészére nézve megállapított, miszerint „ennek a naplónak feladata inkább a reflexiók rögzítése, [...] a lényegi reflexió a [...] háborús helyzetből fakadó feszültség".[20] Csakhogy amíg a napló kezdetén a reflexió a tudás rendjébe tartozott, s valamilyen igazságot igyekezett megfogalmazni, addig a háború eseményei során a reflexió a morál rendjébe kerül át, s „a kultúrkritikai és morálkritikai szemszögből bemutatott világ és az azt kritikusan szemlélő polgár közötti"[21] feszültségről tanúskodik. A „feszültség" szó eufemisztikus, hiszen a naplóban az emberi élet alapvető normáiba vetett bizalom rendül meg, s ez a mély bizalomvesztés a naplóíró alapélményévé válik, nem csupán a vészkorszakban, hanem a háborút követő években is. A naplóban valóban „egyre mélyülő válságtudat",[22] sőt pszichológiai értelemben véve „világvesztés" nyilvánul meg, annak jellegzetes tüneteivel (depresszió, öngyilkossági gondolatok és kivándorlási vágy, alkohol).

A naplóíró számára egyszerre testi módon, s nem csupán kultúrtörténeti, társadalomfilozófiai szinten tudatosul életformájának és kultúrájának vége, sőt úgy látja, hogy az ennek a mélyén rejlő alapelvek (humanizmus, szabadelvűség, a műveltség, a nevelés hatása a morális érzékre) mondtak csődöt. Tolcsvay Nagy Gábor szerint Márai háborús naplója voltaképp az erkölcs magányos megőrzésének gyakorlata, „olyan belső beszéd, amely mint az etikus cselekvés egyik lehetséges for-

---

[20] I. m. 91.

[21] I. m. 104.

[22] Lőrinczy Huba: *Ami a kritikából kimaradt – Ami a naplóból kimaradt 1945–1946*. In uő: *„...személyiségnek lenni a legtöbb..." – Márai-tanulmányok*. Savaria University Press, Szombathely, 1993. 74.

máját jeleníti meg nyelvi formában a belső beszédet", s ily módon a „bűnös világtól való lehető legteljesebb elhatárolódás".[23] Ám épp ez az elhatárolódás okoz meghasonulást, mivel Márai a *sajátjának* tudott elvek kudarcával szembesül, ezért nem is tudja maradéktalanul áthelyezni a bűnt a külvilágba. A magyar társadalom 1944-es összeomlását Márai nem a kívülálló szemével látja, hanem a magyar társadalom tagjaként, akinek a maga módján vállalnia kell a felelősséget, a bűnhődést és a vezeklést is. „A bűn kollektív, melyet elkövetnek, tehát a bűnhődés is kollektív lesz" – fogalmaz egy 1944-es bejegyzésben.[24] Nagyon érdekes ebben a tekintetben a nyelvtani alanyok váltakozása a napló szövegében, mely a többes szám harmadik személyű alakjától, az általános, személytelen fogalmazáson át a többes szám első személyű alakjáig terjed.[25]

1944 májusától, a zsidónak minősített magyar állampolgárok haláltáborokba deportálásától kezdve a napló beszédmódja megváltozik, az aforisztikus írásmódot háttérbe szorítja a történtek magyarázatának és a felelősség keresésének szenvedélyes beszéde, ám még így is számtalan közös pontot találunk a Márai-napló korábbi nagy témáival. A zsidósággal kapcsolatos naplóbeli megnyilatkozások ugyan rendkívül ellenmondásosak és következetlenek, de az 1944-es és 1945-ös naplójegyzetek alapján aligha vitatható, hogy a két világháború közti magyar társadalom és politikai elit egyik legnagyobb bűnének a holokausztban való segédkezést, illetve az oda vezető politikát tartja. A bűn felismerése ugyanazon testi, fizikai, érzékszervi tapasztalással válik valódi tudássá:

> „Nem segít semmi: minden személyesen meg kell élni, testünkön, a valóságban; hogy megértsük. Mindaz, amit a lengyel, osztrák, német zsidók sorsáról hallottunk ez években, ködkép volt csak."[26]
>
> „Vérmezőn emberek ezrei táboroznak: ingujjas emberek batyukkal és gyerekekkel. Ez már a pánik. A légoltalmi riasztás hírére rohannak a biztosnak vélt várbeli sziklapince és az alagút felé. Útközben a budakalászi téglagyár mellett megy el a vonat. Hétezer Pest környéki zsidó várja itt, a téglaszárító pajták között, hogy deportálják őket. A töltésen katonák állnak gépfegyverekkel. Mindezt *látni* kell; hallomás, elbeszélés nem ad képet a valóságról."[27]

---

[23] Tolcsvay Nagy Gábor: i. m. 105., 104.

[24] Márai Sándor: *Napló 1943–1944*. 173.

[25] Például: „Mindent megérdemlünk és minden bűnhődés szegényes, ha a bűnöket nézzük, melyeket ez a társadalom az elmúlt negyed században elkövetett. Ingereltük, behívtuk hazánkba a végzetet." (*Teljes Napló 1945*. 39.) De: „Mindazt, amit ez a magyar társadalom az elmúlt tíz hónapban mutatott, már nem is tudom haraggal szemlélni; csak megvetést érzek, émelyt." (I. m. 30.) Jellemző egyébként, hogy Márai a „nemzet" szót megkíméli, s a felelősségről beszélve csaknem mindig a semlegesebb „magyar társadalom" kifejezést használja.

[26] I. m. 154.

[27] I. m. 174.

Az 1944 végi, 1945 eleji bejegyzések szenvedélyes, dühös, ingerült elemzéseiben immár nem az aforisztikus írásmód episztemológiai igazságigénye munkál, hanem a morális értelemben vett igazság, a bűn és bűnhődés, a büntetés és vezeklés, a felelősség és a bosszú kérdései foglalkoztatják a naplóírót. Az időszak bejegyzéseiben „egy Kölcsey, egy Vajda, egy Ady nemzetostorozó indulata lobog Máraiban, ámde nála ritkábbak a megértő, megbocsájtó, azonosuló gesztusok".[28] A magyar társadalom felelősségét feszegető bejegyzések kettős retorikai stratégiát követnek. Egyrészt argumentáló jellegűek, melyekben társadalomtörténeti és politikatörténeti érvekkel bizonyítja a Horthy-éra keresztény-úri középosztályának, „jobboldali" szellemiségének felelősségét, másrészt érzelmi, indulati jellegűek (szidalmazás, dehonesztálás, gúnyolódás stb.), melyek az elhatárolódás és a megbélyegzés testi módját jelzik.

> „Ez a magyar középosztály olyan, mint a Bourbonok: semmit nem tanult és semmit nem felejtett. Most, mikor beszakadt fejük fölött az ég, pislognak és krákognak, torkukat köszörülve helyezkednek; halkan szidják a nyilasokat, mert remélik, hogy a bűnbak feláldozásával elhárul róluk a figyelem, kétségbeesetten ragaszkodnak az 'anyaghoz', ékszerhez, bútorhoz, úgynevezett értékekhez, már spekulálnak és óvatosan nyerészkednek is egy kicsit."[29]

A bűnösség és a felelősség megállapítása Márai naplójában elválik a büntetés és az igazságtétel kérdésétől. Az 1944-es és 1945-ös jegyzetek jórészt azt tanúsítják, hogy bár Márai szerint a felelősség jórészt az országot vezető politikai elitet terheli, a büntetés és bűnhődés mégis megoszlik, és az egész magyar társadalomra hárul. Az orosz megszállást, Budapest lerombolását, saját lakásának és egzisztenciájának pusztulását is a vezeklés, a közös felelősségben való osztozás részének tekintette. A számonkérés és a felelősségre vonás ügyében viszont jóval ellentmondásosabb véleményt fogalmaz meg. Egyfelől több helyütt kifejezi: nem hisz abban, hogy az elkövetett vétkeket és bűnöket jóvá lehet tenni, nem hisz az emberi igazságszolgáltatásban („E bűnökre nincs 'jóvátétel'. A megtorlás sem lesz jóvátétel";[30] másfelől az 1945-ös *Napló*ban több hosszú, indulatos, szenvedélyes tónusú oldalon fejtegeti a törvényes felelősségre vonás szükségességét.[31] Később, a felelősségre vonások tényleges megindulásakor, 1946-os *Napló*jában azonban újfent kételyeit hangoztatja az emberi igazságszolgáltatás sikerével kapcsolatban.

Mint arról korábban szó esett, az életformának és bizonyos mértékig a világnézetnek otthont adó társadalmi keret pusztulása az egyéni magatartás és szerep újraértékelését is szükségessé tette. Az ostrom befejezését követően készült beszámolókban az önvizsgálat, az újrakezdés lehetősége is fontos szerepet kap. Az 1945-ös *Napló*ban két motívum tartalmazza a múltbeli identitás újraformálásának lehető-

---

[28] Lőrinczy Huba: i. m. 76.
[29] Márai Sándor: *Teljes Napló 1945*. 71.
[30] Márai Sándor: *Napló 1943–1944*. 261.
[31] Például Márai Sándor: *Teljes Napló 1945*. 122–129.

ségét. Az egyik érdekes módon az oroszokkal kapcsolatos sztereotípiák részleges újraírása a személyes élmények hatására. Márai – Spengler hatására is – a Horthy-rendszer bukása után kész egy új világtörténelmi korszak képviselőinek tekinteni a kommunizmust képviselő oroszokat. Persze az oroszokról adott kép a mindennapi együttélés kis színes jeleneteivel olykor ironikus és fölényes, olykor pedig – az erőszakoskodások hírére – kritikus, mégis, a németekhez és a régi, bukott, majd az új, 1946-től egyre erősödő magyar rezsimek szimpatizánsaihoz képest még mindig valamiféle nyers, civilizálatlan, ám a természeti népek őszinteségét mutató kollektívumként ábrázolja. Elképzelhető, hogy az oroszokról alkotott kép Márai számára csupán ellenpont a közelmúlt és a bontakozó jelen hatalmi elitjének jellemzéséhez, ám a polgári demokráciák és a szocializmus összebékítéséről leírt eszmefuttatások, sőt, időnként személyes hitvallások – az adott pillanatban – hitelesnek mutatják a kiállást.

A másik motívum, amely az elveszett és megsemmisült, újraformálásra váró identitás problémáját jelzi, az író Mikó utcai lakásának pusztulásáról adott beszámoló. A *Föld, föld...*-ben még hangsúlyosabban megírt jelenet a *tulajdon* pusztulásának lakonikus, belenyugvó fogadtatását beszéli el. A két motívum egy korábban elutasított, sőt ellenségesen kezelt nép és eszme, illetve az otthon, az életforma és az értékrend egységét szimbolizáló lakás pusztulásának elfogadása valamiféle tabula rasaként, a múlttal való szakítás gesztusaként is értelmezhető.

Az 1945-ös és 1946-os naplók azonban arról tanúskodnak, hogy az irodalmi gentleman polgári kultúra által fenntartott szerepét elvesztett személyiség újraalkotása távolról sem problémamentes. A háborút követő éveket lélektani szempontból az elmélyülő pesszimizmus időszakaként szokás számon tartani Márai pályáján, de a naplókat forgatva a keserűség és az általános embergyűlölet sem tűnik túlzó megállapításnak. A kivándorlás, az emigráció gyakori emlegetése is jelzi, hogy a munka sztoikus morálja, az irodalom és műveltség önértékébe vetett hit nem tudja ellensúlyozni a polgári világ napi megtapasztalásának hiányát. A hétköznapi politikai diskurzus nyelveit, fogalmi készletét, a benne rögzített ideológiai pozíciókat, szembenállásokat átvevő író a véleményalkotás árnyaltságáról és eredetiségéről, saját nyelvteremtő erejéről mond le azzal, hogy egy kötött diskurzusba, egy olyan terepre lép, ahol az ideológiai eltévelyedést kockáztatja.

Jó példa erre Márainak a zsidósággal, az ún. „zsidókérdéssel" kapcsolatban a naplókban tett ellentmondásos megnyilatkozása. „A zsidóságról szintúgy temérdek fenntartással értekezik a szerző"[32] – jegyzi meg az *Ami a naplóból kimaradt 1945–1946*-os kötetével foglalkozó tanulmányában Lőrinczy Huba, Rónay László pedig nagymonográfiájában szintén a *Napló* néhány megjegyzése miatt tartja szükségesnek megvédeni Márait az antiszemitizmus vádjától: „Természetesen nem volt antiszemita, már csak azért sem lehetett, mert felesége, Lola, zsidó szár-

[32] Lőrinczy Huba: i. m. 77.

mazású volt."[33] Márai náci- és fasizmus-ellenességét nemcsak háborús naplói, hanem a nemzetiszocialistákról a harmincas években írott ironikus, szarkasztikus cikkei is bizonyítják, a vészkorszak hónapjaiban pedig szóban (igaz, a naplóban írottak csak a veszély elmúltával, 1945-ben jelentek meg) és – lehetőségeihez mérten – tettekben[34] is kiállt a környezetében lévő üldözöttek mellett. Az erőszakot, a barbarizmust, a tervszerűen, iparszerűen végrehajtott, állami szintre emelt tömeggyilkosságot kategorikusan elítélte, az európai és a magyar zsidóság tragédiája mély megrendülést váltott ki belőle:

> „Egy embert lehet büntetni cselekedeteiért és szavaiért; de nem lehet büntetni származásáért. Akit származásáért büntetnek, azzal igazságtalanság történik, s minden ember, aki ad még emberi rangjára, szolidáris vele."[35]
> „Ha minden vád igaz lenne, amit valaha is a zsidók ellen hangoztattak: akkor is velük kell tartani minden embernek, aki még valaha is embernek akarja nevezni magát: mert szenvedésük minden elképzelést meghalad."[36]

A magyar „reakciós" társadalom bűneinek felsorolásakor külön kiemeli az antiszemitizmust, melynek eredetében a minőségi verseny elutasítását sejti, a hatalmat birtokló osztályoknak a változástól félő, múltbeli viszonyokat konzerváló magatartását. Az 1945-ös jegyzetekben többször is visszatér a háború, a holokauszt utáni antiszemitizmus kérdésére, melyet „egy bűntudatos s bűntudatát új vádakkal túlkiabáló társadalmi réteg"[37] beszédének tart, és több esetet is elmesél, amikor társaságban „leinti" az antiszemitákat. Ugyanebben a gondolatmenetben az emlékezés fontosságára is felhívja a figyelmet, sőt a „zsidókérdés" értelmetlenségét hangoztatja:

> „Számomra nincs külön zsidókérdés többé; ezt a kérdést mindenki köteles egyszer és mindenkorra eldönteni. Anyától született emberekről van szó, kiknek, mint minden anyától született embernek vannak hibáik, ha akarjátok, bűneik – de a 'zsidókérdés' nem külön probléma, hanem a humánum kérdése."[38]

Ez azonban csak az érem egyik oldala. Márai naplóiban – és nem csupán az üldöztetés időszakában, amikor különös jelentősége volt a „zsidó származásnak" – feltűnően gyakran jegyzi meg, ha valakit „zsidónak" tart. Ez persze beleilleszkedik a kor általános nemzetkarakterológiai szemléletmódjába, és a naplóíró ugyanúgy

---

[33] Rónay László: *Márai Sándor.* Akadémiai Kiadó, Budapest, 2005. 387.
[34] Felesége unokahúga náluk vészelte át a háború végét, és az 1944-es naplóban több bejegyzés is tanúsítja, hogy kapcsolatban állt üldözött zsidókkal.
[35] Márai Sándor: *Napló 1944–1945.* 151.
[36] I. m. 257.
[37] Márai Sándor: *Teljes Napló 1945.* 240.
[38] Uo.

lényegi tulajdonságokat, „lelki szerkezetet", „alkatot", „alkati végzetet" tulajdonít az oroszoknak, a németeknek, vagy éppen a magyaroknak, mint a „zsidóknak". Csakhogy Márai – újfent nem egyedül – nem a többi néppel állítja szembe a „zsidókat", hanem a keresztényekkel. Naplóiban nincs nyoma, hogy faji, biológiai, genetikai meghatározottságot értett volna a „zsidón", sokkal inkább egy olyan kulturális, társadalmi, az életformában és az életvezetési stratégiákban megmutatkozó hagyománykomplexumot, melyet többnyire problémátlanul egységesnek, „eleve adottnak és tudottnak"[39] tekint. Bár az efféle külső identitás-tulajdonítás önmagában még nem feltétlenül antiszemita diszkurzív jegy, mégis a megnevezett különállásának jelévé válik, függetlenül attól, hogy az miféle identitást tulajdonít magának.[40] Kétségtelen, hogy Márai ezt a hagyománykomplexumot a kor antiszemita sztereotípiái, toposzai és szóhasználata alapján jellemzi:

> „A zsidókat szidják. Minden hivatal tele van velük, mondják, tisztességtelenek a kereskedelemben, erőszakosak, ízléstelenek, hangosak és igazságtalanok a sajtóban, a közéletben, a politikában stb."[41]

---

[39] Schein Gábor: *A „zsidó" Füst Milán naplójában.* Literatura 2011/3. 203. Schein Gábor leírása kitűnően elmagyarázza, hogy miről is van szó: „A modernitással sokféleképpen kapcsolatba hozható asszimiláció korában a 'zsidó' úgy válik a rá irányuló tekintet tárgyává, hogy tükörviszonyokban valójában ez a tekintet hozza létre, így a 'zsidó'-nak tekintett személy identifikációját megelőzik azok a társadalmi sztereotípiák, amelyek a ráirányuló tekintetnek látást kölcsönöznek. Az identifikáció ebben az esetben mindig projektív természetű, ezért a 'zsidó' olyan kettős tükörnek bizonyul, amelyben az is a projekció terében kénytelen színre vinni magát, akit 'zsidó'-nak tekintenek, és az is, aki 'zsidó'-nak tekint valakit. Így tehát észrevétlenül és akaratlanul az is a társadalmi sztereotípiák által irányított személytelen tekintet objektumává válik, aki rávetíti valaki másra a sztereotípiákat, vagyis aki 'zsidó'-ként azonosít valakit."

[40] Ennek ékes példája az Ortutay Gyula naplójában megörökített jelenet 1939-ből: „Tolnai Gábor mesélte a következőket. Együtt ittak a Hubertusban Szerb Tóniékkal, Grandpierre Emicivel, s ott volt Márai Sándor is. Berúgtak, és kibeszélték magukat. Márai kijelentette, hogy a faj a fontos, nem az egyén, s kijelentette, hogy egyéni tehetség nincs, csak faji tehetség. Emici szokása szerint hallgatott, mindig hallgat, ha vitára kerül a sor, Gábor meg Tóni igyekeztek megcáfolni a megvadult Márait. Márai pedig Farkas Gyula végtelenül érdekes, izgató, de hamis és konjunktúrát kiszolgáló új könyvét idézgette, bizonygatva a zsidó faj nagy bűneit. Végül is, sarokba szorítva kijelentette, hogy igenis van külön európai és külön amerikai faj, s hogy könnyen megkülönböztethető jegyei vannak mindkettőnek, mint minden fajnak általában. Szerb Tóni halálra rémült ettől a sok zagyvaléktól, s Márai elrobogása után a szó teljes értelmében sírva fakadt, és jó ideig sírt. Megrendítette Márai nem éppen új keletű pálfordulása." Ortutay Gyula: *Napló. 1. 1938–1954.* Alexandra, Pécs, 2009. 33. Havasréti József – aki tanulmányában (*„A sötétség mélyén" – Szerb Antal zsidósága és utolsó évei.* Jelenkor 2011/11. 1147–1177.) Szerb Antal kapcsán foglalkozik a külső identitástulajdonítás és a belső önmeghatározás tragikussá váló feszültségeivel – a jelenetet elemezve megállapítja, hogy „az asszimilációs paktum felrúgásától megrendült Szerbet látjuk magunk előtt, aki ráadásul abban az emberben csalódik, akit tisztelt és a rajongásig szeretett. Márairól és Szerbről az incidens során ugyanaz a maszk hullik le, az *európéer író* maszkja". (1162.)

[41] Márai Sándor: *Teljes Napló 1946.* 165.

„S a zsidók ne csodálkozzanak, ha egy kapzsi társdalom, mely nem kis részben az ő üzleti mohóságuk és szellemi igénytelenségük miatt műveletlen maradt, erkölcseiben megromlott, s aztán elkövette azokat a bűnöket, melyek végül a zsidóság nagy tömegeinek vesztét, s legvégül az egész magyarság pusztulását okozták."[42]

A világháború lezárása után a sztereotípiákból szőtt képhez új elem is társult. A naplóíró Márai, aki, mint láttuk, meglehetősen ellentmondásosan viszonyult a történelmi igazságtétel kérdéséhez, növekvő ellenszenvvel szemléli a zsidóüldözések túlélőinek a jóvátétel és igazságszolgáltatás utáni vágyát, azt a vágyat, hogy a politikai hatalomba kerülve saját maguk irányíthassák a felelősségre vonást. A hatalmi viszonyok változásai eleinte leereszkedő iróniával tűnnek fel a naplóban:

„A magyar életre jellemző, hogy most – a felszabadulás után – a zsidók hirtelen és szenvedélyesen tegeződni kezdettek a keresztényekkel. Ahogyan azelőtt egyfajta torz kitüntetésnek számított, ha egy dzsentri letegezett egy zsidót. [...] Ez a nagylelkű bizalmasság azt akarja bizonyítani, hogy ők nem neheztelnek, mint 'győztesek', nagylelkűek, s aztán, hogy most egyenrangúak."[43]

Ám később egyre súlyosabb kifejezésekkel él, s az ingerült, vádaskodó beszéd – mely egyébként szerkezetében nagyon hasonlít a magyar reakciós politikai elitet vagy általában a magyar társadalom morális gyengeségeit ostorozó, szidalmazó passzusukhoz! – nem riad vissza, attól sem, hogy blaszfém módon épp a „fasizmus" szóval nevezze meg a túlélők bosszúvágyát:

„Ma már van zsidó revizionizmus is; afféle 'mindent vissza'; ahogyan húsz évvel előbb Kassát, Kolozsvárt követelte vissza a revízió, úgy követeli ma ez a másik, a vitrint, lakást, igazgatósági tagságot. [...] Értsék már meg végre: jóvátétel nincs. Ami megtörtént az egyén vagy a nép életében, az végzetesen megtörtént. Csak elölről kezdeni lehet; folytatni és jóvátenni soha.
A zsidókkal baj van. Nem az a baj, hogy a sok szenvedésből és nyomorúságból nem tanultak semmit – ki tanult valamit? Senki. Nem, a baj az, amit tanultak. Megtanulták a fasizmust, s a maguk zsidó módján csinálják tovább. Megtanulták, hogy a nihil forradalma, ez az anarchikus életérzés lehet üzleti, társadalmi gyakorlat. Mindent szabad és lehet, csak, mert lehet. Ennél veszélyesebb leckét nem is tanulhattak. S hajlamuk van erre."[44]

---

[42] Márai Sándor: *Napló 1943–1944*. 221.
[43] Márai Sándor: *Teljes Napló 1945*. 253.
[44] Márai Sándor: *Teljes Napló 1946*. 88. és 39–40.

Az eredetileg éppen a zsidóság ellen irányuló politikai mozgalom nevének átvitele egy a zsidóságnak tulajdonított másik, ideológiájában és politikai eszközrendszerében is különböző társadalmi cselekvésre a történelmi, társadalmi jelenségek differenciálatlan szemléletéről tanúskodik, mely egyszerre kegyeletsértő és felelőtlen, hiszen összemos egy, az önkéntes csatlakozás és a kifejtett politikai elvek alapján megképződő csoportot egy képzeletbeli, külső tulajdonítással létrehozott, virtuálisan egységesnek tekintett csoporttal.

A *Teljes Napló* köteteinek a magyar társadalom és zsidóság egészére kiterjesztett vádaskodásai szinte teljesen hiányoznak a naplók Márai által 1958-ban, már az amerikai emigrációban megjelentett kiadásából. Az öncenzúra többféleképpen is értelmezhető: óvatosságként, a történelmi pillanat zűrzavarában tett elhamarkodott ítélet igazságtalanságának belátásaként, a nyilvános beszéd felelősségének felismeréseként, annak tudatosulásaként, hogy az antiszemita diskurzus bizonyos elemeit átvevő nyilvános beszéd maga is hozzájárulhat e diskurzus erősödéséhez. Ugyanakkor az is figyelemreméltó, hogy az 1945 és 1957 közötti naplójegyzetek megjelentett, jelentősen lerövidített változatában Márai visszatér az 1943-as időszak aforisztikus, a világ és az írás kapcsolatát újfent az igazság episztemológiai, nem pedig morális módon felfogott fogalma felől elgondoló szemléletéhez.

A történelem események újraírása: Föld, föld...

A második világháború körüli, saját életében és Magyarország történelmében is sorsfordító időszak az emigrációs években sem szűnt meg érdekelni az írót. Az 1972-ben Kanadában megjelentetett *Föld, föld...*-ben közel harminc év távlatából értelmezi újra a végleges távozáshoz vezető eseményeket. A választott műfaj az emlékirat, a memoár, mely az önéletrajznál szorosabb kapcsolatot tulajdonít az egyéni lét közösségi és történelmi struktúrákba ágyazottságának, s az egyéni élettörténet elbeszélését függővé teszi az egyén sorsát meghatározó társadalmi történések elbeszélésétől. Márai számára ez a szemléletmód egyáltalán nem új, hisz naplójában is ódzkodik a személyes feltárulkozástól, a bizalmaskodástól, a személyiség titkainak kibeszélésétől, a háborús időszak jegyzeteit elemezve pedig láthattuk, hogy a személyes identitás válsága milyen szorosan összefügg a társadaloméval. Sőt, még a 20. századi magyar önéletírás műfajában hagyományteremtő, legalábbis komoly hatástörténettel rendelkező *Egy polgár vallomásai*ban is legalább olyan jelentőséget tulajdonít az élettörténet kollektív dimenzióinak (család, város, nemzet, Európa), mint a személyes létezés sorsformáló pillanatainak, a személyiség szerkezetének.

A *Föld, föld...* visszatekintő, az utólagos tudás többletével megírt elbeszélésében teleologikus renddé áll össze a háborús naplók korlátozott perspektívájában személyes és közösségi káoszként ábrázolt időszak. A nyers politikai eszmék indulatos, ingerült és olykor reflektálatlan megfogalmazása összetett poétikai struktúrává alakul át. A *Föld, föld...* a naplók előrehaladó, lineáris elbeszélését olyan narratívává transzformálja, ahol a történetmondás néhány kiemelt fontosságú,

időben egymástól távol eső, ám az azonos helyszín miatt rejtett összefüggést sugalló jelenet köré szerveződik.

A *Föld, föld...* első két része három szimbolikus jelentőségű időpillanat egymásra vetítésére épül: 1938, 1944 és 1945 márciusának egy-egy napját, az Anschlusst, Magyarország német megszállásának napját, illetve egy az ostrom utáni Budapesten tett sétát idézi fel. A három időpontot nemcsak a természeti idő azonossága (a tavasz) fűzi össze, hanem mindhárom jelenet megidézi a budai várat, a magyar államiság szimbolikus helyét. E három időpont emléke közé pedig különös, kísérteties módon zsúfolódik be Európa és Magyarország második világháborús tragédiája, illetve a narrátor életformájának pusztulása. A három pillanat elbeszélésbeli felidézése nem követi a naptár kronológiáját: az emlékiratok az 1944-es Sándor-napi vendégség leírásával kezdődnek, majd egy ostrom utáni várbeli séta következik, s csak utána jön a végzetes eseménysor első lépése, a náci Németország hódító háborújának megindulása. Az elbeszélő térbeli pozíciója és a körkörös természeti idő azonossága, a következmény és az ok felcserélése, szinoptikus vízióban egyesítése utólag megértett, a maga idejében csak megsejtett, ám fel nem ismert jellé, figyelmeztetéssé teszi az első, 1938-as várbeli sétát.[45] A jel 1945-ös megértése, majd e megértés megírása közel harminc év múltán egyúttal figyelmeztetés is az elszalasztott cselekvés miatt: emlékezetünkbe idézi Európa nácizmussal szembeni tétlenségét, a magyar politikai elit elzárkózását az ország demokratizálásától.

Az 1945. márciusi séta egyben személyes szembenézés a múlttal. Ennek kulcsjelenete a Mikó utcai, rommá lőtt polgári lakás leírása. A jelenet a naplóban is szerepel, ott Márai visszafogottan, tárgyilagosan, mégis megrendülten írja le a személyiség metonimikus kiterjesztésének tekintett otthon elpusztulását, a veszteséget pedig a személyiség sztoikus megerősítéseként igyekszik felfogni.[46] A *Föld, föld...*-beli változat viszont allegorikus jelenetté formálja az otthon, a polgári egzisztencia pusztulását. A lerombolt otthon egy pillanatra a személyiség újraformálásának lehetőségét kínálja, mint erről az ez idő tájt írott naplójegyzetek is tudósítanak. „A korábbi élet tárgyi kellékeinek és egyéb feltételeinek pusztulása felszínre hozza mindazt, ami a gondosan kialakított polgári intellektuel-imázsban üres és hazug szerepjátszás volt."[47] A „különös megkönnyebbülés" e történelmi pillanatában tudatosul, hogy a „polgári író", az „urbánus", a „dandy" társadalmi szerepei, „karikatúrája" elfedték személyiségének másik rétegét.[48] A személyiség teljes újraformálása, újramondása azonban a visszatekintés távlatából illúziónak bizonyult: a Mikó utcai romok leírása nem csupán a régi identitás pusztulásának és az új születésének eufórikus allegóriája, hanem a kijózanodás, a lerombolt, karikatúraszerű identitás továbbélésének és vállalásának allegóriája is.

---

[45] Vö. Márai Sándor: *Föld, föld...* Helikon, Budapest, [é. n.] 189–194.

[46] Vö. Márai Sándor: *Teljes Napló 1945.* 100–103., 108. stb.

[47] Angyalosi Gergely: *Történelem és fikció.* In Lőrinczy Huba–Czetter Ibolya (szerk.): *„Este nyolckor születtem..." Hommage à Márai Sándor.* BÁR Kiadó, Szombathely, 2000. 150.

[48] Vö. Márai Sándor: *Föld, föld...* 132.

A történelmi események megváltozott értelmezésére és értékelésére számos példát lehet hozni. A napló-, illetve a memoárbeli ábrázolás különbségét mutatja az orosz megszállók szerepének bemutatása. Az 1945-ös naplók inkább pozitív színben tüntetik fel az oroszokat, akikkel Márai személyes érintkezése csupán a front áthaladásának néhány hetére korlátozódott. Az 1972-es elbeszélés viszont a tartóssá vált megszállás, a demokratikus átmenet diktatúrává alakításának, az 1956-os forradalom és megtorlásának tapasztalatával szemléli az oroszokat. A naplók közeli perspektívája a mindennapi tapasztalatok körében marad, s valamiféle etnográfiai leírás tárgyát képezi, ezzel szemben a visszaemlékezésben a napi események a keleti, szláv mentalitás világtörténelmi ambícióinak hátterében értelmeződnek. Jellemző példa a két elbeszélés különböző nézőpontjára az egyik szovjet katonától búcsúajándékba kapott Sztálin-porté történetének két változata. A naplóban[49] ez a jelenet vázlatszerű, maga az ajándékozás gesztusa komoly és „szó szerinti", míg a *Föld, föld...*-ben[50] a szovjet rendszer igazi, elnyomó lényege fölötti néma, ironikus összekacsintássá válik.

Korábban volt róla szó, hogy az 1957-ben az író által kiadott naplójegyzetekből hiányoznak a zsidósággal kapcsolatos ellentmondásos, olykor vádaskodó nyilatkozatai. A *Föld, föld...*-ben is csupán egyetlen, allegorikus – a naplóból hiányzó! – jelenet erejéig tér vissza a kérdésre. Az Emke kávéházban 1945 decemberében játszódó jelenet hőse egy, a narrátorral távoli ismeretségben lévő zsidó rendőrtiszt, akiről megtudjuk, hogy családját kiirtották a nácik, illetve, hogy ez idő tájt élet és halál ura Budapesten. A jelenet ironikus felvezetésében a hatalma tudatában lévő, jókedvű, elnéző főúr szerepében tetszelgő rendőrtiszt viselkedése paradox módon a korábbi, nacionalista, reakciós vezető réteg viselkedését idézi. „Ez a zsidó rendőrtiszt most eljátszatta magának a régi, békebeli Budapest körúti álpompájának nagy jelenetét."[51] A jelenet csúcspontján, a vacsora végén a rendőrtiszt a kávéház közönségének elképedésére a „Szép vagy, gyönyörű vagy Magyarország" című „irredenta álműdalt" húzatja el a cigánnyal. A pillanat drámaisága a történelmi idők egymásra vetüléséből fakad, amint az a jelenetet szemtanúként rögzítő narrátor értelmezéséből kiderül: a dal eljátszatása „arról szólt, hogy Magyarország az ő számára is haza: akkor is az, ha őt, a zsidót – aki itt született, akinek magyar az anyanyelve, akinek legközelebbijeit megölték, akit megaláztak és halálra kergettek – kisemmizték ebből a társadalomból. [...] Látszott az embereken [...], hogy nem értik pontosan, mi történik. De hallgattak, és senki nem mosolygott – gúnyosan sem, másképp sem".[52] A hallgatag megértés itt is Márai kedves témáját, az igazi megismerés nem fogalmi jellegét idézi fel, azzal a különbséggel, hogy ezúttal a közönség hallgatása egyszerre sugall szégyenkezést az elkövetett bűnök miatt, együttérzést az üldözések elszenvedőivel és félelmet az új terror képviselőjével szemben.

---

[49] Márai Sándor: *Teljes Napló 1945*. 65–68.
[50] Márai Sándor: *Föld, föld...* 111–112.
[51] I. m. 212.
[52] I. m. 216.

Fekete Richárd

„TUDOM, HOGY TÉVEDEK"

– Kemény István verseinek élőbeszédszerűsége és a hiba poétikája –

Kemény István versei kapcsán a kritika előszeretettel emlegeti az élőbeszédszerűséget, korántsem ok nélkül. Elöljáróban viszont tisztázni kell, hogy e líra vonzódása a beszélt nyelvhez feszültségben áll az utóbbi évek szakirodalmában „nyelvkritikainak" nevezett költészeti vonulattal. Az élőbeszéd regiszterének versbe emelése itt nem a nyelvi megelőzöttség tapasztalatának igazolására szolgál, a mindennapi és a költői nyelvhasználat nem azért íródik össze, hogy a teória által előszeretettel kiemelt különbségeik elmosódjanak, s így a nyelv uralhatatlanságának tudatában a versben megszólaló én pozíciója bizonytalanná váljék: „A '80-as-'90-es évek magyarországi költészetének egyik szembetűnő fejleménye leírható a líra »kódját« provokáló textuális stratégiák alakításában beálló olyan változásként, melynek során a depoetizáltnak, »alulstilizáltnak«, a hétköznapi vagy a beszélt nyelvhez közelítőnek mondott lírai beszédformák magának a nyelvi (illetve egyfajta kommunikatív) kompetenciának a relativizálásában rejlő poétikai lehetőségekre világítottak rá. E fejlemény láthatóvá tette, hogy a (nyelvi) véletlenszerűség vagy esetlegesség költészetteremtő ereje (melynek egyfajta kanonizálása Tandori Dezső vagy Petri György költészetéhez köthető) nemcsak a stilisztikai vagy retorikai »markerekben« vagy a nyelvi referencialitás kódjaiban képes eloldódni a költői nyelv exkluzivitásának késő modern dogmájától, hanem a lírai szubjektivitás történeti formációit sem hagyja érintetlenül. A beszélő nyelvi kompetenciájának elbizonytalanítása a szubjektivitás nyelvi feltételezettségének különösen szembeötlő tapasztalatához juttatta az irodalomkritikát."[1] Kulcsár-Szabó Zoltán felfogásában a mindennapi nyelvhasználattal rokonságot mutató versbeszéd a költői eszközkészlet hagyományos elemeit teszi kritika tárgyává, a beszélt nyelv és a „depoetizáltság" fogalmai tulajdonképpen egymást feltételezik. Kemény István verseinek a hétköznapi nyelvhez való vonzódását hiba lenne ebben az összefüggésben értelmezni. A hétköznapi nyelv nem a Parti Nagy Lajostól ismert regisz-

[1] Kulcsár-Szabó Zoltán: *A gép poétikája*. In *Metapoétika. Nyelvszemlélet és önprezentáció a modern költészetben*. Kalligram, Pozsony, 2007. 418–419.

terkeverés szöveg-, illetve szociopoétikai elemeként van jelen Keménynél, ahogyan a versek nyelvezetére, stilizáltságára jellemző hibák sem arra szolgálnak, hogy Kukorelly Endréhez vagy Tandori Dezső *Koppar Köldüséhez* hasonlóan a mindennapi nyelvhasználat törmelékességére, tökéletlenségére rávilágítván elmossák a határt versbeszéd és köznapi nyelvhasználat között. A költői eszközkészlet elemeinek kritikája megtörténik ugyan a költeményekben, ám ennek reflexiója a Petri-féle „elidegenítéstől", illetve a Tandori vagy Kukorelly szövegeire jellemző fragmentáltságtól távol áll. A hagyományos poétikai elemek (a rím és a metrika) használata a lehető legkevesebb esetben nevezhető letisztultnak, ám versszervező erejüket így is megtartják. A versbeszélő kritikai reflexiója viszont a versolvasás fent említett beidegződései helyett a megszólaló és a befogadó közti kommunikáció folyamatára irányul, ennek következtében a versekben megjelenő beszélt nyelvi formákat ideologikus szinten érdemes vizsgálni.

1. Eltérések és ideológiák

Az irodalmi nyelvhasználat és a beszélt nyelv közötti kapcsolat visszatérő témája az irodalom elméletének. A következőkben nem célom szisztematikusan összefoglalni e két tényező viszonyának értelmezéseit, mert meggyőződésem, hogy a történeti teóriák számbavétele a dolgozat szempontjából irreleváns lenne. Ez alkalommal jobban érdekel a módszertan. Alkalmasak-e a különböző eltéréselméletek egy költői életmű nyelvhasználati sajátosságainak leírására? Egyáltalán szolgálnak-e valamilyen tanulsággal, vagy olyannyira megmaradnak az „irodalmi szöveg" létmódjának általános leírásánál, hogy konkrét versértelmezés közben nem is használhatóak? Ha az utóbbi eset áll fenn, nem célszerűbb-e számba venni a nyelvi heterogenitást hirdető teóriákat? S ezen elméletek előfeltevései korrelálnak-e a Kemény-lírával?

Az irodalmi nyelv és a köznapi nyelvhasználat határozott elkülönítését szorgalmazta az orosz formalizmus, legalábbis ezt sugallja az a szállóige, mely az irányzat kapcsán mintegy köznyelvi eleme lett az irodalomelméletnek: „a költészet szervezett támadás a nyelvvel szemben."[2] A formalizmus egyik kiindulópontja valóban ez volt. Az irodalmi nyelv eltávolodása a mindennapi nyelvtől (osztranyenyije) a futuristák által áhított értelmen túli nyelvet (zaum) célozza meg. Ebből következően felértékelődött a hangzósság, a szintaxis, illetve a ritmus szerepe, s az értelemtulajdonítás terepévé a műforma vizsgálata vált. Látni kell viszont, hogy a

[2] A mondat tudomásom szerint Reuven Tsur (Steiner Róbert) tollából származik, pontosan 1998-as ritmuselméleti könyvéből, melyben a versritmust uraló metrikát az emberi percepció általi meghatározottságban írja le részben pszichológiai, részben befogadáselméleti nézőpontból. Az idézet: „According to the Russian Formalist doctrine, poetry is organized violence against language." Lásd Reuven Tsur: *Poetic Rhythm–Structure and Performance. An Empirical Study in Cognitive Poetics*. Peter Lang, Bern, 1998. 223.

formalizmus leírása korántsem ilyen egyszerű. A legtanulságosabb példa Boris Eichenbaumé. *Az irodalmi elemzés* című könyvének nyitótanulmánya az orosz formalizmus reprezentatív szövege, elméleti kézikönyvek antológiadarabja lett. E tanulmány az értelmezési iskola rövid történetével, az irodalommal kapcsolatos előfeltevéseinek cizellálódásával foglalkozik. *A formális módszer elmélete* zárlatában a következő olvasható: „A költői és a gyakorlati nyelv kezdeti sommás szembeállításától eljutottunk a gyakorlati nyelv fogalmának különböző funkciók szerinti differenciálásához (J. Jakubinszkij), a költői és az emocionális nyelv módszereinek elkülönítéséhez (R. Jakobson). Ezzel a fejlődéssel kapcsolatosan kezdtünk érdeklődni éppen a szónoki nyelv tanulmányozása iránt, amely a gyakorlati szférából a legközelebb eső, de funkcióit illetően eltérő. Ezért vetettük fel, hogy a poétika mellett a retorika újjászületésére is szükség van."[3] A szónoki nyelvről, a retorikáról később olyan, a posztmodernhez kötött elméletíróknak is volt érdemi mondandója, akik egyébként elvetették a formális módszert, ha jól látom, elsősorban Jakobson előtti állapota (azaz a forma és a tartalom izolálása, a poétikai funkció belátásának hiánya) miatt. Ezen a ponton érdemes felvenni a posztstrukturalista teoretikusok irodalmi nyelvről alkotott gondolatainak fonalát. Míg Jakobsonnál még explicite kiolvasható az irodalmi nyelvnek a hétköznapi nyelvtől való eltérése (hiszen ez utóbbi a kommunikatív funkció égisze alá tartozik, míg előbbi a poétikai funkció által determinált), addig a posztmodern teoretikusoknál a nyelvi homogenitás eszménye látszik érvényesülni. Ha a nyelv határozza meg a beszédet, az irodalmat (a gondolkodást), akkor a különböző beszédmódok elkülönítése nem tartható. Ez mintegy konszenzuális tapasztalata lett a recepcióesztétikának, a hermeneutikának, illetve a dekonstrukciónak. Visszásnak tűnik viszont ezen – a kortárs irodalom-, illetve szövegfogalmat döntően meghatározó – áramlatok kulcsszerzőinél (vagy kritikai megítélésük során) olyan szöveghelyekkel, előfeltevésekkel találkozni, melyek az eltéréselméletet idézik. Gadamer egy 1982-es előadásában az arisztotelészi metabole (nála: átcsapás) jelenségének vizsgálatakor jelzi, hogy a megértés váratlan pillanata nem ugyanúgy megy végbe a hétköznapi beszédben, mint az irodalmi nyelv által meghatározott műalkotás olvasásakor. Ez utóbbi esetben ugyanis a jelentéstulajdonítást nagy mértékben befolyásolja a szöveg nyelvi

[3] Boris Eichenbaum: *A formális módszer elmélete*. In *Az irodalmi elemzés*. Gondolat, Budapest, 1974. 40. Természetesen nem szabad túlmisztifikálni az idézetben olvasottakat, korántsem arról van szó, hogy a formalizmus tudatosan engedte volna beszüremkedni a hétköznapokban használt nyelvet saját elemzési szempontjai közé. Mindazonáltal az irányzat – elsősorban a politika miatt bekövetkezett – megszűnése e téren is hagyott űrt maga mögött. A tudományos kontrafaktualitás kevés esetben szerencsés, ezúttal mégsem tudok ellenállni a kísértésnek. Mintha túl gyorsan jutott volna el az orosz formalizmus az irodalmi- és a beszélt nyelv kizárólagos megkülönböztetésétől a szónoki nyelv vizsgálatáig. Nem elképzelhetetlen, hogy ez utóbbi regiszter hosszabb tanulmányozása akár saját intencióinak felülírására is késztethette volna az iskola képviselőit. Persze könnyű – s ezért veszélyes is – történeti távlatból okoskodni, legfőképp annak tudatában, hogy – ha igaznak tekintjük Eichenbaum sommázatát – éppen a retorika Nietzsche-féle fordulata lett a huszadik század második fele irodalomelméletének egyik nagy belátása.

megalkotottsága: „amikor a mindennapi életben meghallgatunk egy puszta közlést: hallgatjuk, míg egyszer csak megértjük [...]. Az irodalom esetében azonban biztosan nem így van. Itt a beszéd értelmének egésze mellett a nyelvi megjelenés egésze is fontos."[4] Paul de Man *Blindness and Insight* című híres könyvének első tanulmányában ennél is nyilvánvalóbb az eltéréselmélet jelenléte, ez más értelmezőknek is feltűnt:[5] „a nyelvre vonatkozó azon kijelentést, mely szerint a jel és a jelentés sohasem eshet egybe, magától értetődőnek tekintjük az irodalmi nyelv esetében. Az irodalom, a hétköznapi nyelvvel ellentétben, ennek tudomásulvételével kezdődik; ez az egyetlen olyan nyelvi forma, mely mentes a közvetlen kifejezés téveszméjétől."[6] A „reader-response criticism" egyik vezéralakjának tartott Stanley Fish 1982-es könyve kapcsán Bezeczky Gábort érdemes idézni, aki egyfajta fordított – valójában klasszikus – eltéréselméletet vél felfedezni az amerikai teoretikus irodalomfelfogásában. Eszerint nem az irodalmi szöveg nyelvhasználata tartalmaz deviációkat az élőbeszédhez képest, hanem a benne rejlő energiák hatásfoka által éppen az előbbi mutatkozik mérvadónak: „a nyelv szerinte [Fish szerint – F. R.] mindig rendelkezik valamilyen közelebbről meg nem határozott, de rendkívül fontosnak beállított erőforrásokkal, melyek irodalom és nem-irodalom viszonyában döntő szerepet játszanak [...] az irodalom a norma, melyhez képest a normális nyelv számít eltérésnek."[7] E három idézet nem csupán a formalizmus védelmében áll itt (habár e dolgozat verselemzéseiből kiderül, hogy a költői tekhné megnyilvánulásai számomra nem megkerülhetőek, sőt, sok esetben értelmezési fogódzónak használom őket), nem is a posztmodern nyelvfelfogás szimbolikus szerzőinek pellengérre állításáról van szó, sokkal inkább a nyelvi homogenitás módszertani elégtelenségének belátásáról. Mit kezdjen az értelmező a Kemény-versek élőbeszédszerű elemeivel, ha azokat a kurrens elméletek sem képesek a műalkotás szerves részeinek tekinteni? Jó ötletnek tűnik Bahtyinhoz fordulnia, ám nem a társasnyelvészet szempontjából. E vonulat hasznos tanulságokkal szolgál az irodalmi – és elsősorban prózai – szövegek tanulmányozásához, ahogy az irodalomtörténet írásához is, ugyanakkor a költeményekre történő applikálása csak akkor lehetséges, ha azok beszélője reflektál saját közösségére, s azokra az ideológiákra (így a nyelvhasználatra is), melyek e közösség gondolko-

---

[4] Hans-Georg Gadamer: *Hallani – látni – olvasni*. Nagyvilág 2001/1. 133.

[5] Lásd Takáts József: *Társasnyelvészet és irodalomtörténet-írás*. In *Ismerős idegen terep. Irodalomtörténeti tanulmányok és bírálatok*. Kijárat, Budapest, 2007. 69–70.

[6] A fordítást Beck András készítette, idéz: Takáts József: i. m. 69. Az eredeti szövegben: „For the statement about language, that sign and meaning can never coincide, is what is precisely taken for granted in the kind of language we call literary. Literature, unlike everyday language, begins on the far side this knowledge; it is the only form of language free from the fallacy of unmediated expression." Lásd Paul de Man: *Criticism and Crisis*. In *Blindness and Insight*. University of Minnesota Press, Minneapolis, 1983. 17.

[7] A sorokból nem nehéz kihallani az ironikus indíttatást. Idézett írásában Bezeczky Gábor az eltéréselmélet jelenléténél is radikálisabb preferenciáit emeli ki Stanley Fish szövegének. A szerző szerint többek között e preferenciák miatt tűnik elhibázottnak Fish Jakobson-kritikája. Az idézetet lásd Bezeczky Gábor: *Fish kontra Jakobson*. Literatura 1996/3. 369–370.

zását befolyásolják. Ez lenne a bahtyini „szociológiai poétika", mely az irodalmi szövegek vizsgálatát ugyanúgy képzeli el, mint a köznapi nyelvhasználatét, a közösségi meghatározottság perspektívájában: „nemcsak az intonáció, hanem a beszéd egész formális struktúrája is jelentős mértékben attól függ, hogy miképpen viszonyul az adott megnyilatkozás ama szociális közeg értéktételezéseinek feltételezett azonosságához, amelyhez a beszélő szólni akar."[8] Valószínűtlen, hogy Kemény István verseiben azért fordulnak elő nagy százalékban a hétköznapi nyelv elemei, mert segítségükkel a társadalmi előfeltevések, ítéletek dimenziójában könnyebben egymásra találna szerző és közönsége. Ehhez e lírai korpusz túl sok felfejtendő utalást rejt, a versek didaktikája nem válik tolakodóvá. Ugyanez vonatkozik arra az esetre, ha a köznyelvnek a költeményekben megjelenő sajátosságait éppen a megértést akadályozó tényezőként határozzuk meg. Ehhez a költői életmű nem elég radikális. A mindennapi nyelv beszüremkedése mellett a nyugatos hagyománytól örökölt versszerűség mindvégig megmarad. Bahtyin „szociológiai poétikája" viszont közvetetten alkalmazhatónak tűnik Kemény István költészetére, a szerzőnek az irodalmi, illetve a mindennapi nyelvről alkotott gondolatai egy ponton elemzési preferenciákká tehetők. *A szó a költészetben és a prózában* néhány oldalas bírálatát adja a kortárs nyelvelméleteknek, melyek – Bahtyin szerint – nem számolnak saját történeti-ideológiai meghatározottságukkal, s ennek következtében a nyelvi homogenitást a monologikusságból, a beszélő individuumból, illetve a rendszerszemléletből eredeztették, figyelmen kívül hagyva az e nyelvszemléletet kialakító eszmei tényezőket.[9] Bahtyin célja, hogy revideálja ezeket az elméleteket, ennek megfelelően nem leíró nyelvészetet hoz létre, hanem olyan használatorientált, dinamikus koncepciót, mely számol a nyelv kulturális determinációjával: „A nyelvet mi nem absztrakt grammatikai kategóriák rendszerének vesszük, hanem *ideológiai tartalmakkal telített* nyelvnek, világszemléletnek, sőt, konkrét véleménynek – a mi felfogásunk szerint vett nyelv tehát az ideológiai élet összes szférájában a kölcsönös megértés *maximumát* teszi lehetővé."[10] Ez a leírás meglehetősen hasonlít *A szó az életben és a költészetben* szociológiai poétikájának megfogalmazásához. Egy fontos különbség viszont érzékelhető: Bahtyin általános nyelvelmélete e ponton csak érintőlegesen vonja be vizsgálódási körébe az ideológiákat meghatározó csoportokat, s ezzel megteremti annak lehetőségét, hogy az elmélet Kemény István költői szövegeinek szoros értelmezésére legyen használható. Ebből következően e versnyelv ideologikusságának tárgyalása sem jelenti azt,

---

[8] Bahtyin intonáción a költői nyelvhasználatot érti, ez tanulmányának egyik kulcsfogalma. Lásd Mihail Bahtyin: *A szó az életben és a költészetben. A szociológiai poétika alapkérdései.* In *A szó az életben és a költészetben.* Európa, Budapest, 1985. 25.

[9] Az eszmefuttatást nem kísérem el a költői nyelv monologikusságának meghatározásáig és – a magyarországi Bahtyin-recepciótól eltérően – nem is a szó dialogikusságának tapasztalatára helyezem a hangsúlyt. Ennek megfelelően líra és próza elkülönítésének történeti vonatkozásait ugyanúgy figyelmen kívül hagyom, mint a műalkotás megnyilatkozás jellegéről írtakat.

[10] Mihail Bahtyin: *A szó a költészetben és a prózában.* In *A szó esztétikája.* Válogatott tanulmányok. Gondolat, Budapest, 1976. 184. (kiemelés az eredetiben)

hogy az értelmezőnek szociológussá kell válnia. Ehhez viszont arra is szükség van, hogy a teoretikus gondolatmenet eljusson a nyelvi heterogenitás tételéig. Az igazsághoz hozzátartozik, hogy a következő idézet Bahtyin ideológia-fogalmának társadalmi feltételezettségére is rámutat. Ebben az értelemben a teória csupán az elemzés kiindulópontjaként szolgál, mely arra hivatott, hogy meglelje az organikus kapcsolatot Kemény István verseinek élőbeszédszerűsége, s e poétikai jellegzetesség ideologikussága között: „A nyelv, történetének akármelyik pillanatában nézzük, nemcsak a szó szorosabb értelmében vett nyelvi dialektusokra (formálisan főleg hangtani nyelvi jegyek alapján elkülönböző nyelvekre) tagolódik, hanem – és számunkra itt ez a lényeges – különböző társadalmi-ideológiai nyelvekre is [...]. Az irodalmi nyelv, ha ebből a szempontból nézzük, csupán e sokrétű nyelvek egyike, másfelől pedig ő maga éppúgy különböző – műfaji, irányzatok szerinti stb. – nyelvekre tagolódik."[11] Ennek megfelelően e dolgozat azon hipotézise is felismerhető, mely szerint a Kemény-versek nyelvhasználatának ideológiai vonatkozása nem szociológiai, hanem világszemléleti sajátosságokból ered. Roland Barthes volt az az elméletíró, aki a beszélt- és az irodalmi nyelv kapcsolatát azon ideológiával hozta összefüggésbe, mely Kemény István líráját egyértelműen jellemzi. *Az írás nulla foka* a modernség problémakörébe állítja a költői-, illetve a beszélt nyelv viszonyát. A modern líra jellemzésekor (a klasszikus stílussal szemben) a szerző a tárgyiasságot emeli ki. Ez alatt a „Természet" töredezett ábrázolását érti, mely az egészleges világ szétbomlásának modern tapasztalatából ered. A tárgyak egymástól izolálva, „szótárgyakként" állnak az olvasó előtt, ennélfogva az ember kizáródik a diskurzus köréből.: „a modern költészet tárgyias költészet. A Természet egymástól elszakított magányos és szörnyű tárgyak halmazaként jelenik meg benne [...] ezek a költői szavak kizárják az embereket: a modernizmusban nincs költői humanizmus."[12] Barthes terminológiája szerint a modern líra költői írásmódnak sem nevezhető, hiszen anti-humanizmusa révén morális telítettségét is elvesztette. Ez szükséges volt ahhoz – állítja a szerző – hogy a modern vers szuverén műalkotássá válhasson: „Ebben az összefüggésben nemigen beszélhetünk költői írásmódról, mert olyan nyelvezetről van szó, amelynek erőszakos autonómiatörekvése minden erkölcsi tartalmat kiküszöböl."[13] A gondolatmenet modernségre vonatkozó részeivel részletesen nem foglalkozom, ahogyan e meglehetősen leegyszerűsített modernségkoncepció támadási felületeivel sem. A humanizmus elvesztése, illetve ennek továbbírása érdekel, mely az írás és a beszéd érintkezéseit vizsgáló fejezetben található. Barthes az irodalmi nyelv és a köznyelv viszonyát társadalmi összefüggésbe helyezi (a társadalom fogalmát a lehető legtágabb, ideológiák által meghatározott értelmében használja a szerző). Tézise szerint az a fajta irodalmi nyelvhasználat, mely magába fogadja a különböző társadalmi beszédtípusokat,

[11] I. m. 184–185.
[12] Roland Barthes: *Az írás nulla foka*. In *A szöveg öröme*. Osiris, Budapest, 1996. 30.
[13] Uo.

szükségképpen leíró lesz, hiszen működésének célja, hogy „az információ világos aktusa" legyen. Barthes úgy látja, hogy a modern írásmód keretei között nem létezik jobb választás az alkotó számára, minthogy e leíró jelleget – annak minden korlátjával együtt – elfogadja: „meg kell hagyni, hogy a *leírás* valamennyi eszköze közül (mert az Irodalom egészen mostanáig elsősorban leíró akart lenni) a valóságos nyelvhez való közeledés a legemberibb irodalmi aktus."[14] Ez a megállapítás némileg felülírja a modern költészet anti-humanizmusát, belátása viszont jelen dolgozat nézőpontjából elengedhetetlen. Barthes szerint tehát előfordulhat olyan lírai beszédmód, mely a társadalmi nyelvhasználatok irodalom terébe történő beeresztése révén társadalmi aktusnak számít. A megnyilatkozás, a performatívum szintjén értett humanizmus lehetősége a költői megszólalás számára adott. Megítélésem szerint a Kemény-oeuvre humanizmusa – melyről a későbbiekben bővebben is szólok – részben abból adódik, hogy e versek folyamatosan reflektálnak saját poétikai eljárásaik tökéletlenségére. Ezen eljárások egyike az élőbeszéd rontott elemeinek szövegbe építése. A Kemény-versek e nyelvhasználati sajátossága azzal az elgondolással rokon, mely szerint a nyelvválasztás felelősségvállalást is jelent. Ha a Sartre-féle „elkötelezettség" (mint a *Mi az irodalom?* című esszé *Kinek írunk?* fejezetéből kiderül)[15] valóban egyfajta alkotói erkölcsöt feltételez, akkor Kemény István költeményeinek rontásai a humanizmus ethoszára mutatnak.[16]

Ebben az értelemben az eltéréselméletek deviációra alapozó szemlélete lényegtelenné válik, hiszen Kemény verseiben a köznyelvre irányuló figyelem nem az irodalmi nyelv autonómiájára hivatott rákérdezni. Az élőbeszéd versalkotó elem, mely a heterogén nyelv egyik legerősebb regiszntereként része a költemények anyagának. Megjelenésének módja a humanizmus magasabb, ideologikus struktúrájának tekintetében válik fontossá. Ahhoz, hogy Kemény István verseinek élőbeszédszerűségét számba vegyük, az elkülönített irodalmi nyelv fogalmára módszertanilag van szükség. A nyelvi heterogenitás különböző irányzatai a kontextuselméletek, illetve a kultúraelméletek szempontjából tűnnek fontosnak. Alkalmazásuk szépprózai alkotás esetében nyilvánvalóan kevesebb metodikai problémával jár, mintha lírai szövegről van szó. Mindazonáltal nyelvszemléletük alapvető tanulsággal szolgál, ha az értekező olyan költeményeket tanulmányoz, melyekben nagy fontossága van a hibás köznyelvi elemek jelenlétének. E nyelvfelfogás jelen esetben a humanizmus ideológiájára, szellemiségére mutat rá.

---

[14] I. m. 45. (kiemelés az eredetiben)

[15] Vö. Jean-Paul Sartre: *Mi az irodalom?* In *Mi az irodalom?* Gondolat, Budapest, 1969. 78–160.

[16] Mint ismeretes, *Az írás nulla fokát* alapjaiban meghatározzák Sartre ideológiáról alkotott gondolatai.

2. A hiba poétikája

A módszertani problémák körülírása után érdemes megvizsgálni, hogy Kemény István verseibe miként épülnek be a köznyelv sajátosságai. Úgy látom, a konkrét szövegelemzések során az élőbeszédszerűség statikus kimutatása helyett (mivel az idézett versrészletek ezt egyébként is megteszik) érdemes azon *hibákra* terelni a fókuszt, melyek a köznyelvi elemekkel párhuzamosan íródnak a költemények szövetébe. 2000 októberében, a Pécsett rendezett VIII. JAK Tanulmányi Napok egyik központi témája „A hiba poétikája" volt.[17] A tanácskozáson elhangzott értekező szövegek később írásos formában is napvilágot láttak. Konszenzuális belátásukat talán Szilágyi Zsófia tanulmánya fogalmazta meg legpontosabban: „A hiba már nem fogyatkozás, hanem egyfelől a tökéletesség része, másfelől az olvasót is társszerzővé avató tényező: a hibáit kereső szerző olvasóvá kénytelen válni, a hibákat észlelő olvasó pedig olyan »szerzővé«, aki a hibák nyomán kezdi el olvasni a szöveget, megkeresve a »repedések« lehetséges szerepét és jelentőségét."[18] Az idézetben található „repedés" Petri György híres, *Egy versküldemény mellé* című költeményéből származik, méghozzá a szerző második kötetéből, az 1974-es *Körülírt zuhanás*ból:

> „Ha verseim kelyhek (miért ne épp?):
> parányi repedést – anyaghiba – mindeniken találsz.
> Lelked tehát ne töltsd beléjük."

A fenti sorok Petri egész költészetének korai önjellemzéseként olvashatók, az említett JAK-napokon Keresztesi József ennek kapcsán érvelt meggyőzően a kései, 1993-mas *Sár* kötetben fellelhető hibák költészetszervező ereje mellett.[19] Látható, hogy Petri versében alapvetően az anyag, a nyelv hibájáról, tehát kritikai attitűdről van szó, mely önreflexív módon figyelmezteti a befogadót, hogy az költészetet, méghozzá az „elégtelen nyelv" által befolyásolt költészetet olvas. Ebből következően a klasszikus arisztotelészi értelemben vett dünamisz mérlegén sem lehet megmérni Petri költeményeit, hiszen saját megalkotottságukra folyamatosan reflektálnak. Farkas Zsolt szerint – szintén a fenti tanácskozás egyik előadásából idézek – Kukorelly Endre versszövegeinek rontottsága éppen a dünamisz révén kiváltott olvasói válasz ellen dolgozik, azaz: „a »hatástól való félelem«

---

[17] A rontások poétikai szerepéről kis számban ugyan, de születtek tanulmányok magyar nyelven. Fűzfa Balázs például a nyelvi rontást az esztétikai idegenség szemszögéből vizsgálta. Vö. Fűzfa Balázs: *A XXI. század költői. (Ön)megértés-alakzatok poézise a posztmodern magyar lírában: reminiszcencia, allúzió, evokáció, parafrázis.* Híd 2007/6–7. 84–93.

[18] Szilágyi Zsófia: *Féllábú ólomkatona vagy levélnehezék? (A hiba az irodalmi műben.)* In *A féllábú ólomkatona. Irodalmi mű-hibák.* Kalligram, Pozsony, 2005. 22.

[19] Keresztesi József: *Hibát hibára. Petri György kései költészete és a hiba poétikája.* In *Hamisopera. Kritikák 1999–2007.* Kalligram, Pozsony, 2007. 42–53.

retorikai stratégiájaként értelmezhető."[20] Meggyőződésem, hogy Kemény István esetében nem erről van szó. Az életmű legjobb versei – elfogult állítás következik – katartikus erejűek, ennek eszmei hátteréről Vörös István ír: „Kemény István visszaállítja a verset eredeti jogaiba, szabad érzelmet kifejeznie, sír a versben beszélő, és ha nem szégyenli, sírhat az olvasó is."[21] Erre egyébként a Kemény-versekben is találhatunk utalásokat, lásd *A fiú programozó, a lány meg nem is tudom* című verset vagy a *Sanzon* „Azt mondja, érti, és tényleg sír is" sorát. A dolgozat elején kifejtettem: Kemény István költeményeinek hiba-poétikája nem olyan értelemben nyelvkritikai indíttatású, ahogy Kukorelly vagy Tandori szövegei. Mivel e költészet nem dolgozik az olvasóra tett katartikus hatás ellen, ezért a benne fellelhető nyelvi deviációkat elidegenítő gesztusként sem lehet értelmezni (ahogyan például Radnóti Sándor tette ezt Petri verseiről értekezvén).[22] Mi motiválja akkor e versek hibához való vonzódását? Ennek megválaszolásához elengedhetetlen szemügyre venni néhány konkrét példát.

A rádió első két sora remek példája annak, hogy Kemény István verseiben hogyan jelenik meg a nyelvi hiba a mondat szintaktikai struktúrájában:

„A rádió negyven éves volt,
mint én most, körülbelül annyi."

A számhatározói alárendelő mondatban az „annyi, mint" szerkezet egyik tagjának a főmondatban kellene elhelyezkednie. Ehhez képest *A rádió* első sora még csak arra sem utal, hogy alárendelő mondatot fogunk olvasni. A második sor számhatározói szerkezetében érzékelhető a szintaktikai hiba. A tagmondatok sorrendje felcserélődik, az utalószó a kötőszó mögé kerül, így a mondat nem csupán poétikai eszköztelenségét tekintve (a rádió megszemélyesítésének lehetőségét most figyelmen kívül hagyom) imitálja az élőbeszédet, hanem fogyatékosságában is. A mondat megszerkesztése egyfajta gondolati pontosításban megy végbe, mely a beszélő eszmefuttatását paralel módon kezeli a mondatalkotással, s így, mintegy saját keletkezésére utal. A lírai én retrospektív megszólalásakor a tárgyról birtokolt tudását egy váratlan asszociációban önmagára vonatkoztatja, majd a szövegben keletkezett hirtelen űrt próbálja cizellálni, méghozzá a retardálás segítségével. A tapogatózó beszéd, a gondolat születését modelláló fogalmazásmód a megszerkesztett szöveg retrospektív átgondolásának, illetve a folyamat eltüntetésének stilisztikai imperatívuszát kérdőjelezi meg. A „körülbelül" kifejezés olvasásakor pedig az olvasónak olyan érzete támad, mintha a beszélő nem is lenne ura saját

[20] Farkas Zsolt: *Kukorelly Endre*. Kalligram, Pozsony, 1996. 99.
[21] Vörös István: *Hány vers létezhet a világon? (Kommentárok Kemény István nyolc mondatához)*. Alföld 2009/4. 64.
[22] Vö. Radnóti Sándor: *El nem fordult tekintet. Petri György lírája*. In *Mi az, hogy beszélgetés?* Magvető–JAK, Budapest, 1988. 143–144.

gondolatainak, s ezáltal szövegalkotásának sem. A lírai én emlékezetének, s ennélfogva informatív tudásának, azaz beszélői hitelének megbízhatósága válik így kétségessé.

A vonatkozó névmási kötőszavak „hibás" használata is fellelhető Kemény István költeményeiben. Az első idézet a *Siratóférfiak*ból *(A koboldkórus)* származik, a második az *Indulás a koordináta-rendszerből (Élőbeszéd)* című versben olvasható:

„ez a nagy, játékos test,
ami együtt bújócskázott velük"

„a világot, ami központot keres"

A magyar nyelvhelyességről szóló közbeszéd egyik sarkpontja az „ami" kötőszó használatával kapcsolatban alakult ki. Az „ami" kötőszót vonatkozó névmási szerkezetben alkalmazni nem egyértelműen nyelvhelyességi hiba, mindazonáltal azon kritikusok nézőpontja is érthető, akik Kemény verseinek értelmezésekor az „ami" preferálását is nyelvi hibaként tételezik. Jómagam Nádasdy Ádámmal értek egyet, aki *A burjánzó vonatkozó* című cikkében a következőket írja: „Az ember ne kergessen absztrakt »helyességi« délibábokat: nézze meg, milyen a szöveg hangulata, kinek szól, írott-e vagy beszélt, irodalmi vagy értekező, formális vagy fesztelen, s annak fényében válassza ki a névmást, amely (ami? amelyik?) ott és akkor megfelel."[23] Ez az egyetértés Nádasdy Ádám álláspontjával jelen dolgozat számára sem terméketlen. A szerző ugyanis, miközben kifejti véleményét az „ami" versus „amely" vitáról, az 1961-es akadémiai nyelvtan vonatkozó passzusát idézi: „választékos szövegezésben leginkább az (a)mely használatos [...] esetleg az ami. [...] Az utóbbi a beszélt nyelvben igen gyakori: Ez az a könyv, amit kerestél?"[24] Ha igaza van Nádasdynak, és a vonatkozói kötőszó használata valóban a szöveg összhatásától, sajátosságaitól függ, akkor a Kemény István-versekben megjelenő „ami" alighanem e költészet köznyelvi kötődését támasztja alá. Ez viszont nem jelenti azt, hogy az „ami" és az „amely" kötőszavak problémája eldöntött lenne, és azt sem, hogy Kemény e költeményeiben ne szolgálhatnának e szöveghelyek a nyelvi hibák újabb példáiként. Ha motiváltak, magyarázhatók is e hibák, attól még hibák maradnak a nyelvtörténet jelenkori változásait kritikusan szemlélő olvasó előtt.

Kemény költészetében lexikai hibára is akad példa. Az *Életmentés* című versben a következő olvasható:

„de a többi
két operatőr már ekkor, könyörület
nélkül minket kettőnket mutatott"

---

[23] Nádasdy Ádám: *Modern Talking. A burjánzó vonatkozó.* Magyar Narancs 2001/28. 41.

[24] *A mai magyar nyelv rendszere. Leíró nyelvtan I.* Szerkesztette Tompa József. Akadémiai, Budapest, 1961. 246–247.

A logikai döccenő teljesen nyilvánvaló: a „többi" helyén a „másik" szónak kellene állnia. A „többi" szó metaforaként történő értelmezése – és itt eltekintek az alakzat kapcsán sokat emlegetett totalitás ideológiájától – szolgál jelen esetben többletinformációval. Az idézett mondat első fele ugyanis így hangzik:

„És a másik
még mindig nem válaszolt,"

A „többi" tehát a szóismétlés stilisztikai hibájának elkerülése végett helyettesíti a „másik" szót, ez a metaforikus viszony azonban egy újabb, ezúttal lexikai tévesztést eredményez, hiszen a magyarban a „többi" szó után a határozott számnév használata helytelen. A megoldás azért értelmezhető köznyelvi metaforaként, mert a versbeszéd stílusa visszaszorítja a figuratív nyelvhasználatot. A megszólaló egy ceremóniára emlékszik vissza, melynek során egyoldalú kommunikációt folytat a szertartáson dolgozó fényképésszel. A versbeszéd értelemszerűen retorikai elemekkel telített (salutatio, provocatio), a megszólaló hangot az egyszerű stílus uralja (genus subtile), s ez csak a szöveg zárlatában csap át – a lírai tértől nyilvánvalóan nem függetlenül – szertartásos emelkedettségbe, egyfajta fenséges stílusba (genus grande). A kifejezésmód ennek megfelelően a motiválatlan alakzathasználattól a magasztos minőségig, a retorikai barbarizmustól az erényes sublimitasig ível. Ugyanakkor látható, hogy a stílus ilyetén leírása némileg leegyszerűsíti a vers beszédmódját, hiszen a zárlat emelkedettsége nem szakad el ténylegesen a beszélt nyelvtől:

„Nem vagy többé idegen tő-
lem, ezentúl a nyomodban maradok.
Most pedig folyjon tovább a szertar-
tás. Te megváltatsz általam."

Anélkül, hogy kizárólag fogalmilag, az arisztotelészi „dianoia" vagy a Frye által leírt „téma"[25] felől közelítenénk a részlethez (tehát a nyelvhasználatot csupán a megváltás többletjelentésével magyaráznánk), belátható az emelkedett stílus megszelídítése. A nyelvi emelkedettség nem magyarázható pusztán technikai alapon, szónoki ereje ugyanis a megváltozott beszélői pozícióból ered. A megszólaló kiemelt helyzete nem ékesszólásából, nyelvhasználatának előkelő szerkezetéből (structura polita) adódik, hanem a krisztusi szerepből, mely magában hordozza az isteni minőséget is, hiszen – az utolsó előtti mondat alapján – a lírai én képesnek tűnik a beszédtett általi teremtésre is. A szövegben tárgyalt hiba ennek következtében egy cizellált retorikai aktus jelentéses részeként értelmezhető. A szövegkép megtartja ugyan a vers alapvető formai minimálját (a sortörést), sőt, a sorvégi

[25] Vö. „A *dianoiát* legjobban talán a téma szóval adhatjuk vissza, és az olyan irodalmat, amelyre ez az ideál vagy a fogalmi érdeklődés jellemző, tematikusnak nevezhetjük." Lásd Northrop Frye: *A kritika anatómiája*. Helikon, Budapest, 1998. 49.

szóelválasztás némileg vissza is vonja a folyamatos élőbeszédet, ám a vers végül a nyelvhasználat isteni, teremtő eredetére, a „Kezdetben vala az Ige" frázisára is visszautal.

Aligha szükséges több példát hozni annak szemléltetésére, hogy Kemény István verseinek hibákkal telített élőbeszédszerűsége miként válik az értelemtulajdonítás egyik elengedhetetlen fogódzójává. E poétikai sajátosság létezésének statikus megállapítása – tehát az egyes szövegekben betöltött funkciójának kimutatása – a magyarázat szempontjából szegényesnek látszik. A következőkben kísérletet teszek arra, hogy a költői korpuszban tetten érhető hiba poétikáját a Kemény-líra magasabb gondolati összefüggéseibe helyezzem.

3. „Tudom, hogy tévedek"

Sokan sokféleképpen magyarázták a Kemény-líra hibákkal telített nyelvezetét. Az értelmezések között olyan szöveg is található, mely megmagyarázhatatlan kritikusi nárcizmussal, maliciózus módon viszonyul e tévesztésekhez. Szabó Szilárd 1996-os, *Jelenkor*ban publikált recenziójában[26] *A koboldkórus* verseit bírálván egészen odáig merészkedik, hogy az általa pongyolának, túlírtnak vélt szöveghelyekre új költői megoldásokat javasol, tulajdonképpen újraírja a költeményeket. A kritikusi reflexió megelégszik a vizsgált anyag technikai szempontú megközelítésével, s ennek következtében a rontott stílus gondolati hátterére – mely egyébként explicite kiolvasható a versekből – sem kérdez rá. Viszont olyan interpretációja is létezik e poétikai sajátosságnak, mely jelen dolgozat előfeltevéseivel részben összeolvasható. Babarczy Eszter a nyelvi pongyolaságban, a hiba-poétika alkalmazásában a „fogalmi" szövegmagyarázat kiprovokálását látja: „Feltűnő a nyelvi hanyagság: a vonatkozó névmások nem irodalmi formájának használata, a pontatlannak ható mondatszerkezetek, a zavaros logikai kapcsolatok. A nyelvi szerkezet többnyire a közönyös formátlanság állapotában marad, és ezzel minden terhet a szemantikai rétegre, a képekre, a szimbólumokra és allegóriákra hárít."[27] Nem értek egyet azzal, hogy a Kemény-versek rontásai a forma, a megalkotottság ily mértékű háttérbe szorulását eredményeznék. Ez esetben Kemény István verseinek már említett törekvése a katartikus hatás elérésére, alapjában véve elhibázott volna. E szövegek nyelvi slendriánságai nem a forma ellen működnek, hanem maguk is formaalkotó tényezők, a versszöveg organikus részei. Meggyőződésem, hogy e költészet fogalmi értelmezése során (melynek szükségességével mélyen egyetértek Babarczy Eszterrel) a nyelvi hibák produktív poétikai erővel bírnak, s e belátás nélkül a fogalmi értelmezés sem lehetséges.

---

[26] Szabó Szilárd: *Bevezetés Kemény István módszerébe. Kemény István: A koboldkórus.* Jelenkor 1996/6. 569–581.

[27] Babarczy Eszter: *Az elrugaszkodás – Kemény István két kötetéről.* Nappali ház 1994/3. 134–135.

E rontások a tévedés, s az ehhez szorosan kötődő szükségszerű tökéletlenség felől értelmezhetők. A költői beszéd kinyilatkoztatás jellegének ellenpontozásáról van szó, mely egyrészt a költői szerephez kapcsolódó közvetítő-tanító funkció jelenkori újraírásából származik, másrészt a megnevezés lírai hagyományának megváltozott körülményeiből, mely a nyelv uralhatatlanságát (Keménynél a jelek szabadságát) elismeri ugyan, de annak – avítt kifejezéssel élve – az üzenet átadásához, avagy a sikeres kommunikációhoz szükséges totális elégtelenségét nem fogadja el. Ez megítélésem szerint egy nem túl bonyolult példával megvilágítható. Állításom a következő: Kemény István költészete témává emeli a jelek szabadságát, viszont a versekben hellyel-közzel fellelhető nyelvjátékok nem a nyelvi megelőzöttségre utalnak. Ezt mutatja például a homonímia hiánya. A szövegekben csak elvétve lehet találkozni olyan poétikai megoldásokkal, melyek a szavak esetlegesen létrejött azonos alakúságára játszanának rá. Annál inkább jellemző Kemény lírájára a poliszémia jelenléte. Ezen esetekben a kifejezések értelmezési lehetőségei között organikus kapcsolat tételezhető és gyakran a szavak, szóösszetételek valamely jelentése közvetlenül kötődik a beszélt nyelvhez. A *Hideg* kötet utolsó két ciklusának címe egyaránt erre utal. A *Jó ég* szókapcsolata, illetve az *Úristen* kifejezés ugyanúgy meghatározható a mindennapi nyelvhasználatban hozzájuk kötődő felkiáltás (exclamatio) felől, mint transzcendens tartalmaik vonatkozásában. A *Jó ég* esetében a homonímia jelentéssokszorozó hatását aligha hagyná veszni egy olyan költő, aki a nyelv uralhatatlanságának tapasztalatát az ég jelölő által implikált égés nyelvjátékában oldja fel (vagy éppen modellálja, a vers kontextusától függően). Kemény István költészetében a jelek szabadsága a kimondás magasabb, kommunikáció által meghatározott problémakörébe íródik be. Keménynél a jelek uralhatatlanságából nem a rájuk való ráhagyatkozás következik, hanem egyfajta költői szélmalomharc, mely a tökéletes kommunikáció elérhetetlenségét beismeri ugyan, de a kommunikáció nélkülözhetetlenségének tapasztalata által a máshoz szóló beszéd ideáját nem semmisíti meg. Ezt a jelenséget a humanizmus fogalmával próbálom megvilágítani. Az alább leírtak tekintetében viszont fontos hangsúlyozni, Kemény István költészetének nem explicit témája a humanizmus. A gondolatkör két poétikai sajátosságban mutatkozik meg. *1.* A megszólalás szükségessége nemcsak a megszólalás létezését eredményezi, hanem egy „nagy elbeszélés" óhatatlanul sikertelen felállítását is. A „nagy elbeszélés" utáni nosztalgikus vágy ugyanakkor humanista vonása Kemény lírájának. *2.* A versek kommunikatív feltételezettsége magával vonja a közlés igényét is (ebben az értelemben közösségi líráról van szó). Ha viszont a „nagy elbeszélés" hiánytalanul nem állítható fel (nem mesélhető el a hallgatóságnak), akkor allegóriát kell faragni belőle. Az allegória parabolisztikus indíttatása miatt a beszédmód nem válhat hermetikussá, éppen ezért a költői nyelvhasználatot az élőbeszédhez kell közelíteni. Mint írtam, Barthes szerint ez a modernség „legemberibb irodalmi aktusa".[28]

[28] A Lyotard-féle „nagy elbeszélés" iránti melankólia, illetve a Kemény-oeuvre allegorikus indíttatása külön dolgozat tárgya kell, hogy legyen. Ez alkalommal csupán a költői életmű tárgyalásának lehetséges csapásirányaira próbálok rámutatni.

A tökéletlenség érzetének konstatálása nem jelent gyökeres újdonságot Kemény István kapcsán. Szűcs Terézia a *Valami a vérről* kötetről értekezvén a szövegek hiányos voltára összpontosít: „A befejezetlenség – mint nyelvi minőség – sikeressége a szöveg ideológiamentességét tartja fönn; ezért is tartom Kemény István költészetét nagyon szerethetőnek: mert nem birtokol sem tudást, sem hatalmat, vagyis amit birtokol, azt szüntelenül kétségbe is vonja."[29] A szerző joggal hivatkozik eztán Roland Barthes munkásságára, akinek egész életművében nyomon követhető az ideologikusság kiküszöbölésének vágya. E gondolatot leggyakrabban egy általam is tárgyalt szövegből, *Az írás nulla fokából* szokás idézni. Ha igaza van abban Barthes-nak, hogy „minden befejezett közlés azzal a kockázattal jár, hogy ideologikussá válik",[30] akkor a befejezetlenséggel akár az általa hőn áhított, ideológiáktól megtisztított nyelv, az írás nulla foka is elérhető. Az „irodalom meghaladásának" Barthes-féle igénye látszólag találkozik Kemény István intenciójával. Ha a beszélt nyelvhez való közeledés valóban a hibák útján történik meg e lírában, és a tévesztések, rontások a szövegek befejezetlenségének érzetét keltik, akkor a barthes-i értelemben nagy esély van rá, hogy Kemény István költészete nem válik ideologikussá vagy egy másik barthes-i fogalmat használva, semleges marad. E ponton látszólag paradox az értelmezés. Ha az élőbeszéd költészetbeli hasznosítása lehetővé teszi, hogy a humanizmus ideológiája felől olvashatóvá váljon Kemény István lírája, akkor a versekben megjelenő hibákat nem szabad az ideológiamentesség indexeiként magyarázni, hiszen a humanizmus maga is ideológia. A paradoxon feloldásához vitatkoznom kell Szűcs Teréziával: e versekben nem azért jelenik meg a befejezetlenség, hogy nyelvhasználatuk kiküszöbölje az ideologikusságot, hanem annak tapasztalataként, hogy a kortárs költészeti megszólalás keretein belül nem tűnik lehetségesnek befejezett közlést alkotni. A Barthes-szöveg nem állítja azt, hogy a befejezetlenség elkerülhetetlenül maga után vonná az ideológiamentességet. Ennek belátásával pedig Kemény önértelmezése is relevánsnak tekinthető: „mindig zavart az irodalom nyelve, amiben erős törekvés van arra, hogy elszakadjon a beszélt nyelvtől, fölé menjen annak. Én a pongyola megfogalmazásaimmal mindig is az élő nyelvhez akartam kötődni."[31] Ez nem a Barthes-féle humanizmus, hanem a modernség „legemberibb" költői megoldása, ami az én fogalomhasználatomban viszont magát a humanizmus ideológiáját jelenti.

A dolgozatban a humanizmus kifejezését mindenekelőtt morális értelemben használom. A köznyelvbe beépült – s gyakran erre az egyetlen jelentésre leegyszerűsödő – humanizmus fogalma lényegét tekintve antropocentrikus, ahogyan Paul Oscar Kristeller írja: „az emberre, méltóságára és a kozmoszban elfoglalt kiváltságos helyére eső hangsúly."[32] A humanista ember ugyanakkor közösségileg meghatározott, a múltat közössége épülésének érdekében igyekszik minél mélyreha-

[29] Szűcs Terézia: *A valami költészetének méltatása. Kemény István: Valami a vérről.* Alföld 2000/3. 96.
[30] Roland Barthes: *A szöveg öröme.* 105–106.
[31] Bartis Attila–Kemény István: *Amiről lehet.* Magvető, Budapest, 2010. 59–60.
[32] Paul Oscar Kristeller: *Szellemi irányzatok a reneszánszban.* Magvető, Budapest, 1980. 33.

tóban megismerni. Kemény István verseinek allegorikus indíttatása e tanító jellegből ered.[33] A felelősség effajta költői vállalása a 20. század egzisztencialista filozófiájától tanultak értelmében már a megszólalás módjában, pontosabban a használt nyelv kiválasztásában is megmutatkozik.[34] Kemény nyelvválasztásának alaptapasztalata a tévedés, a tévesztés, ennek önreflexiója, beismerése ismét az antropocentrizmust erősíti, a kétkedő alapállás ugyanis a befogadók számára nem nyújt dogmatikus nyelven megfogalmazott világmagyarázatot. Az élőbeszéd roncsolt elemeinek alkalmazása ennyiben a humanizmus ideológiája felől magyarázható.

Amikor Barthes a modern költészet anti-humanizmusáról beszél, tulajdonképpen megismétli Sartre 1947-es leírását, miszerint a költészet nem az emberi kondíció megjelenítésére szolgál, hanem valamiképpen egy az emberen túli tapasztalat megfogalmazására: „A költő kívül áll a nyelven, visszájukról látja a szavakat, mintha nem tartoznék az emberi sors körébe."[35] Sartre a megfogalmazás emblematikusságát, a megnevezés telítettségét tekinti költészetnek, azt a pillanatot, amikor „a jelentés beleömlik a szóba".[36] Ez kívül van az emberi kommunikáción. Kemény István esetében viszont azt a törekvést figyelhetjük meg, mely visszavezeti a költészetet az emberi sors tapasztalatának körébe. A hiba, a társadalmi nyelvhasználat, a tapogatózó beszéd a társadalmi, történelmi, politikai állásfoglalást is jelentheti. A költészet humanista felfogására inkább a próza sartre-i elkötelezettsége, az emberi világba való beágyazottsága érvényes.

4. Továbbrontás – rím és ritmus

Látni kell viszont, hogy – a szerző által mondottakat némileg továbbgondolva – e hibák nemcsak a versekben érzékelhető élőbeszédet érintik. A fő kérdés jelen esetben a következő: ha a köznyelvi tévesztések mellett láthatóvá válnak a formai „repedések", azaz a verstani döccentések (melyek szintén a megalkotott szöveg tökéletlenségére utalnak), lehetséges-e, hogy a vizsgálódás során megmaradjunk az élőbeszéd tárgyalásánál?

A Kemény-versek rímelését – kevés kivételtől eltekintve – nem lehet hivalkodónak nevezni. Sokszor szinte Szabó Lőrinc költeményeihez hasonló kakofónia szól Kemény István rímeiből, Lengyel Balázs kifejezésével élve, gyakoriak nála az

---

[33] A humanizmus nevelő szándékáról, illetve a studia humanitatis történeti konstrukciójának szerepéről lásd Cesare Vasoli: *A humanizmus és a reneszánsz esztétikája*. Akadémiai, Budapest, 1983. 7–10. vagy Kristeller: i. m. 13–22.

[34] A nagy egzisztencialista gondolkodók humanista értelemben vett felelősségtudatáról bővebben lásd Jean-Paul Sartre: *Az egzisztencializmus: humanizmus*. In *Az egzisztencializmus*. Szerkesztette Köpeczi Béla. Gondolat, Budapest, 1972. 219–225.; Karl Jaspers: *A filozófiai gondolkodás alapgyakorlatai*. Farkas Lőrinc Imre Könyvkiadó, Budapest, 2000. 38–41.

[35] Jean-Paul Sartre: *Mi az irodalom?* In *Mi az irodalom?* Gondolat, Budapest, 1969. 34.

[36] Uo.

„alig-rímek".[37] Itt ugyanúgy lehet gondolni *A kis karnevál* című vers keresztrímeire (többek között: kész röhej – várja el; vízbe – észre), mint *A felszámoló* első strófájának rímpárjára (fekete pont – a csillagok). De nem csupán „alig-rímeivel" bontja meg Kemény István a rímeléssel szemben támasztott – elsősorban Horváth János és Arany János által meghatározott – olvasói elvárásokat. Ha azt a kritériumot vesszük alapul, miszerint a rímpár értékét nagyban befolyásolja a szavak szemantikai viszonya, azaz minél nagyobb jelentésbeli eltérés van a rímpár tagjai között, annál többet ér a rím,[38] akkor Az *apa a nagykönyvben* című Kemény-vers rímminőségét pocséknak kell, hogy tartsuk. Elég a költemény első két sorát idézni:

„Mondj egy udvart. Egy titkot. Vagy adj tanácsot.
Mondj egyetlen udvari titkos tanácsost."

A ragok általi rímeltetés, illetve az önrímes ismétlés sem ritka a Kemény-korpusz darabjaiban. *Az amatőr vándor dalá*nak ragok révén szervezett rímei alighanem a vers címétől, a benne megszólaló dilettáns alaktól sem függetlenek. Mintha *Az amatőrség elvesztésé*nek Tandori-féle programja íródna itt felül; a huszonkettő kétsoros részből álló vers rímhelyeinek majdnem felében a „-ban" rag szerepel. Ez nem csupán az amatőrségre tett reflexióként értelmezhető, hanem a monoton rímelés következtében a vándor útjának egyhangúsága felől is. Az önrímes struktúra több kiemelkedő Kemény-versnek is sajátja. *Az eperfa lombja* harmadik versszaka hatszor ismétli meg az „este" kifejezést; a *Hideg* című vers első strófája a cím motívumértékét erősíti a rímhelyzetben történő elhelyezéssel; az *Ítéletnap, reggel*t szinte egészében önismétlő rímek szervezik, ahogy *Az ébresztés*t is; a *Valami a vérről* pedig – a *Hideg*hez hasonlóan – inkább nyomatékosításra használja az önrímet, mint ritmikai hatásfokozóként. Kemény István verseinek rímeléssel kapcsolatos előfeltevéseit jól mutatja az első kötet egyetlen szonettje, mely *A nagykiterjedésű park* címet viseli. A vers megtartja ugyan a Petrarcától eredő strófaszerkezetet, ám a rímelés és a metrika tekintetében nem követi azt. Az első két sorban olvasható páros rímpár nemcsak a petrarcai modelltől távolodik el, hanem a hímrím-nőrím szabályt sem tartja be. A vessző általi hangsúly sorvégi elhelyezése nyomán a beszélői hang a dilettáns rímkényszerének benyomását kelti. A második sor megrövidítése a prozódia és a metrika ignorálását egyaránt feltételezi:

„Ez a belső völgy, ide már ritkán
vetődik felületes ember, itt már"

---

[37] Lengyel Balázs Szabó Lőrinc *Hajnali rigók* című versének értelmezésekor használja a fogalmat. Lásd Lengyel Balázs: *Hajnali rigók. Szabó Lőrinc versének elemzése.* In *Hagyomány és kísérlet.* Válogatott tanulmányok. Magvető, Budapest, 1972. 142.

[38] Vö. Arany János: *Valami az asszonáncról.* In *Tanulmányok és kritikák.* Szerkesztette S. Varga Pál. Kossuth, Debrecen, 1998. 346–349. és Horváth János: *Rendszeres magyar verstan.* In *Horváth János verstani munkái.* Szerkesztette Korompay H. János–Korompay Klára. Osiris, Budapest, 2004. 598.

Kemény István költeményeinek verselése a rímeléshez hasonlóan heterogén minőséget mutat. *Az eperfa lombja* – ahogy azt más értelmező is észrevette[39] – már az első sorban megbontja a felező tizenkettes formát, ugyanis a cezúrát nem két szó közé helyezi, hanem a „láttam" kifejezésbe írja bele („Honnan tudjam, mit láttam még működésben?"). E költemény záróstrófájának nyitósora az utolsó előtti szótagig ismétli meg a verset kezdő kérdést, e ponton viszont egy birtokos személyjellel bővül a tizenkét szótagú sor. A verselés immár se nem felező, se nem tizenkettes:

„Honnan tudjam, mit láttam még működésében?"

Az *Élőbeszéd*ben olvasható *Fel és alá az érdligeti állomáson* című vers alapvetően prózai indíttatású, a forma csak a zárlatban közelít a versről alkotott konvencionális olvasói elvárásokhoz. Ám a páros rím, illetve a magyaros ritmus bevezetése sem problémamentes: az utolsó előtti versszakban a rímek egy szótagosak, míg a ritmus a negyedik sorban megdöccen, a felező tízes sor ugyanis egy szótaggal rövidebb lesz. Erre a rontott szerkezetre érkezik egészen váratlanul az „Ugyan mivé" páros jambusa csattanóként:

„És vonat jön, mint a menetrendben,
egyszercsak itt áll, és elvisz innen,
rövid szerelvény, hiányos mondat,
leülök, nézek, mint az ablak.
Ugyan mivé."

Az igazsághoz hozzátartozik, hogy a fenti versszak tévesztései az utolsó strófában kisimulnak, s így szerkezetében a költemény olyan klasszikusok sorába lép, mint Petri György *Hogy elérjek a napsütötte sávig* című verse.

A sokat idézett *Hajnal*t hat darab tíz soros strófa alkotja, a ritmus felező nyolcas, melyben sokszor jambikus lejtés érzékelhető. Ez utóbbival most nem foglalkozom, egyrészt a rontások aránytalan megoszlása miatt, másrészt a magyaros forma versszervező erejének elsőbbsége miatt. *Az eperfa lombja* első strófájához hasonlóan a *Hajnal* is a sorfelező pauza helyi értékének variálásával bontja meg a verselést. Az ütem megbolygatása a negyedik versszakig arányosan megy végbe, mindegyik strófában egy vagy két sor tér el a felező nyolcas normájától, méghozzá oly módon, hogy bennük a metszet az ötödik szótag után található. Az első versszak vége felé: „csöndben születik a másnap, / hírhedt ablakán kinézett"; a második strófa hatodik sorában: „délig szép időt ígértek"; a harmadik szakaszban: „elmosolyo-

[39] Vö. Gintli Tibor–Schein Gábor: *Az irodalom rövid története II. A realizmustól máig*. Jelenkor, Pécs, 2007. 709.

dott a tájtól"; míg a negyedik versszak közepén: „még az sem jutott eszébe, / hogy ő végülis miféle". Ezt követően viszont egészen a költemény utolsó soráig elmarad a versforma megbontása, a játékos ritmus egynemű biztonsággal halad a zárlat felé. A befejező sor ismét elcsúsztatja a sormetszetet, ám ezúttal nem az ötödik, hanem a hatodik szótag mögé helyezi azt. Az „úgy hagyott magunkra minket" ennek következtében nemcsak helyi értéke, verszáró pozíciója okán bír nagy jelentőséggel. A sor egyedi, 3/3/2-es ritmusképlete miatt nem csupán a vers egészének szempontjából kivételes, hanem a hangsúlybontó megoldások között is egyedülálló.

*

A versről alkotott fogalmakat alapvetően meghatározó költői eszközök tökéletlen alkalmazása az élőbeszéd elemeinek rontott szövegbe emelésével párhuzamosan történik meg. A hiba poétikája mögött a tévedés belátása áll, mely – mint láttuk – már a lírai életmű első darabjának is sajátja. A beszélt nyelv elemeinek versbéli felhasználása ugyanakkor humanista gesztus is, a nyelvválasztás egzisztencialista értelmében, mely az elkötelezettség habitusára utal. Az elkötelezettség – tágabb értelemben: felelősségvállalás – a lírai megszólalás kommunikatív voltát feltételezi, mely felnőtt, a sorok között olvasni tudó befogadóval számol. A versek didaktikája ennek következtében inkább jótékonynak nevezhető, mintsem arrogánsnak, hiszen a kitapintható humanista ideológia nem ígér tévedhetetlenséget.

Műhely[*]

Mezősi Miklós

KIÚTKERESÉS AZ ÉRDEK NÉLKÜLI TETSZÉS ZSÁKUTCÁJÁBÓL

– Kalandozások a művészetterápia forrásvidékein – Dosztojevszkij, Mozart és az interperszonalitás –

És a tiszti részlegbeli szobámban, az éjszaka mélyén,
képzeletben, láttam mind a többit:
a barakkokat, a börtönöket, a többi elmeosztályt,
azokat a halálosztályokat, mind, ahol nyögésekre
és könnyekre borul a csillagtalan sötétség.
Ronald David Laing

Csodálkozom magamon, csalódtam magamban, örülök magamnak.
Bánatos vagyok, levert, föllelkesült.
Ez mind én vagyok, de nem tudom magam összegezni.
Képtelen vagyok valamilyen végérvényes érték vagy értéktelenség megállapítására,
nem tudom megítélni magamat és az életemet.
Carl Gustav Jung

Lenni annyi, mint dialogikusan érintkezni.
Mihail Bahtyin

Feldmár Andrásnak és Csom Évának

Ebben a dolgozatban a művészetterápia egyik fő „forráságával", a Mozart–Dosztojevszkij nevével jelölhető *interperszonalitásról* lesz szó. Elöljáróban egy megjegyzést kell tenni. Az alábbi tanulmány, mivel most a két diszciplína közös forrásvidékén járunk, a „művészet-" és „biblioterápiát" egységesen, egy diszciplínaként kezeli.

A művészetterápia faggatását kezdjük az etimológia területén. A „kultúra" szó a latin „cultura" főnév átvétele, amely a *colo, colere, colui, cultum* ige negyedik alakjának származéka. Ez az ige eredetileg a föld megművelése („agricultura"), tágabb értelemben valami/valaki *gondozása,* majd jelentésátvitel útján az istenség *tisztele-*

---

* Az itt közölt szövegek a Budapesten 2011. augusztus 28. és 31. között megrendezett II. Művészetterápiás Világkongresszuson elhangzott előadások szerkesztett változatai.

te, ápolása – a *kultusztevékenység* – jelölésére szolgált (*deos colere* = „isteneket imádni"). A szó jelentése később a mai értelemben használt „kultúra" fogalmát is magába szívta, és e fogalom felé tolódott el mint a művelődés aktusa, a műveltté válásra törekvés igéje. Sok mindenről árulkodik, hogy a *kultúra* szó jelentésfejlődése így képes illusztrálni *az ember és a költői alkotás közötti* szoros, a puszta tipológián jóval túlmutató megfelelést. Jól látható, hogy mindezeket a jelentésnyalábokat egyetlen vezéreszme fogja össze: a nyersnek, parlaginak a termés, a *productum* „kikényszerítése", „kihajtása" érdekében való nyesegetése, faragása, művelése *gondozás, ápolás útján* oly módon, hogy mindennek a mélyén a *másik fél tisztelete* húzódik meg – a földé éppen úgy, mint az istenségé vagy a gondozott/ápolt emberé (emez éppenséggel maga a *cselekvés alanya* is lehet: aki „műveli magát"). „A másik fél tisztelete" a másik féllel folytatott interaktív és ezért véget nem érő kommunikációt implikálja, a *lezárhatatlan kommunikációt* – azt, amelyet Mihail Bahtyin *interperszonális dialógusnak* nevez – a földdel, az istennel, a „gondozott", vagy ami ebben a kontextusban ezzel egyet jelent: bármilyen módon és „előjellel" tisztelt személlyel és saját magammal:

> Dosztojevszkij műveiben [...] nincs végleges, lezáró, egyszer s mindenkorra meghatározó szó. Ezért a hősnek sincs megszilárdult alakja, mely választ adhatna a „kicsoda *ő?*" kérdésre. Itt csak olyan kérdések merülnek fel, hogy „ki vagyok *én?*" és „ki vagy *te?*" De ezek is a szakadatlan és lezáratlan belső dialógus közegében hangzanak fel. A hős szavát és a hősről szóló szót az önmagához és a másikhoz való nyitott dialogikus viszony határozza meg. A szerzői szó nem képes mindenfelől átfogni, kívülről lezárni és kiteljesítve befejezni a hőst és szavát. Csak arra képes, hogy odaforduljon hozzá. A dialógus elnyeli, bevonja keletkezésébe az összes meghatározást és nézőpontot. A távolságtartó szót, amely a hős belső dialógusába nem avatkozva, semlegesen és objektíven építené fel annak lezárt alakját, Dosztojevszkij nem ismeri. A „távolságtartó" szó [...], amely megvonja a személyiség végleges mérlegét, nem fér össze alapgondolatával. A szilárdnak, halottnak, befejezettnek, válasz nélkülinek – annak, aki utolsó szavát már kimondta – nincs hely Dosztojevszkij világában.[1]

---

[1] Михаил Бахтин: *Проблемы поэтики Достоевского.* Художественная литература, Москва, 1963. 327. Magyarul lásd Mihail Bahtyin: *Dosztojevszkij poétikájának problémái.* Fordította Hetesi István, Horváth Géza, Könczöl Csaba, Szőke Katalin. Gond-Cura/Osiris, Budapest, 2001. 314. (Hetesi István fordítása) Bahtyin felfogásában a dialógus maga a létezés alapformája; a dialógus megszűntével a lét is megszűnik. Ezért nem gondolható el Dosztojevszkijnél „kívülálló szó". Lotmannál ez a szövegek (melyek éppúgy lehetnek textusok, mint emberi individuumok: „szemiotikai szubjektumok v. személyiségek") egymás közti kommunikációs struktúrájaként jelenik meg: „A szöveg alapvető strukturális jellegzetessége [...] *belső sokféleségéből* fakad. A szöveg szerkezetét különböző szemiotikai terek rendszere alkotja, melyeknek egész kontinuumában valamely kiinduló közlemény cirkulál. E szöveg nem egy bizonyos nyelv egyedüli manifesztációja, létrehozásához *legalább két nyelvre* van szükség." *Szöveg a szövegben.* In Kovács Árpád–V. Gilbert Edit (társszerk.): *Kultúra, szöveg, narráció. Orosz elméletírók tanulmányai.* Janus Pannonius Egyetemi Kiadó, Pécs, 1994. 63.

Dosztojevszkij *Ördögök* című regényében az egyik szereplő, Satov a főhősön, Nyikolaj Sztavroginon annak egy korábbi gondolatát kéri számon: „De hát nem maga mondta nekem, hogy ha matematikai pontossággal bebizonyítanák, hogy az igazság nem Krisztusban van, akkor inkább Krisztusban maradna, mint az igazsággal?"[2] Satov az idézett kérdés után szenvedélyes monológban fejti ki a hite szerint Sztavrogintól származó tanokat:

> [...] egyetlen nép sem tudott berendezkedni a tudomány és az ész alapjain; sohase volt még példa rá, legfeljebb egy pillanatra, ostobaságból. [...] Az értelem és a tudomány a népek életében az idők kezdete óta mindig, most is csak másodrendű és kiegészítő szerepet játszott, és fog is játszani az idők végezetéig. A népeket más erő alakítja ki és mozgatja, parancsoló és uralkodó erő, amelynek eredete azonban ismeretlen és megmagyarázhatatlan. Ez – annak a csillapíthatatlan vágynak az ereje, hogy eljussunk a véghez, ám ugyanakkor tagadja a véget.[3] Ez tulajdon létünk szüntelen és fáradhatatlan igenlésének és a halál tagadásának az ereje. Az élet lelke, ahogy az Írás mondja, „az élet vizének folyói", amelynek kiapadásával annyira fenyeget a Jelenések könyve. Esztétikai őselv, ahogy a filozófusok mondják, erkölcsi őselv, ahogy ugyancsak ők azonosítják. „Istenkeresés", ahogy én a legeslegegyszerűbben nevezem. [...] Az Isten az egész nép összetett személyisége – elejétől a végéig véve. [...] Az értelem sohase volt képes meghatározni a rosszat és a jót, vagy akár elválasztani a rosszat a jótól, ha csak hozzávetőleg is; ellenkezőleg: szégyenletesen és szánalmasan mindig összekeverte őket; a tudomány pedig erőszakos megoldásokat[4] adott.[5]

Az emberi történelem – paradox módon – történelemként, azaz *faktuálisan elgondolva* nem ragadható meg. Próbáljuk meg feloldani „az emberi történelem történelemként nem ragadható meg" paradoxont. A „történelem" nem egy vagy né-

---

[2] Fjodor M. Dosztojevszkij: *Ördögök*. Fordította Makai Imre. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1983. 302–303. (A továbbiakban az *Ördögök* e kiadásának lapszámait adom meg.) Dosztojevszkij itt saját személyes gondolatát adja Satov ajkára: egy 1854 februárjában kelt levelében így ír N. D. Fon-Vizinának: „Mi több, ha valaki bebizonyítaná, hogy Krisztus nem egyenlő az igazsággal, és az igazság valóban nem volna egyenlő Krisztussal, akkor én inkább Krisztussal kívánnék maradni, mintsem az igazsággal." – Grigássy Éva fordítása.

[3] Mozart apjának címzett utolsó, 1787. április 4-én kelt levelében így ír: „Minthogy a halál (szigorúan véve) életünk valódi végcélja, pár év óta az embereknek ezzel az igazi, legjobb barátjával annyira megbarátkoztam, hogy képe nemcsak nem rettent meg, hanem erősen nyugtat, és megvigasztal. Köszönöm Istennek, hogy ily boldogságra méltatott és [...] alkalmat adott, hogy igazi boldogságunk kulcsát megismerhettem. Soha nem fekszem le ágyamba a gondolat nélkül, hogy (bár fiatal vagyok), másnap talán már nem leszek, és mégis soha senki azok közül, aki ismer, nem mondhatja rólam, hogy társaságban mogorva vagy szomorú lennék – ezért a boldogságért mindennap hálát adok teremtőmnek, és kívánom ezt minden embertársamnak." *Mozart bécsi levelei*. Szerkesztette, fordította Gedeon Tibor. Gondolat Kiadó, Budapest, 1960. 262.

[4] Vö. a jaussi posztulátummal: „Mert az minden megértésnek sajátja, hogy nem kényszeríthető ki."

[5] Dosztojevszkij: i. m. 303–304. (Kiemelések tőlem – M. M.)

hány, mindenesetre véges számú, könnyűszerrel azonosítható egyedi történet összességével azonos. Ellenkezőleg: az, amit mi a „történelem" fogalommal illetünk, lokalitásában és temporalitásában is határtalan számú egyedi történetek egymást keresztező, vagy egymással szembe, vagy éppen egymástól széttartó, esetleg egymás mellett elfutó soraiként vagy inkább síkjaiként konstituálódik, melyeknek azonban sem a kezdete, sem a végpontja nem lokalizálható. Egy adott történelmi textus valóságos, megtörtént eseménysorként nem fejthető meg, hiszen a történeti események sorozata sem vertikálisan, sem horizontálisan nem látható be. A filológiából és textológiából kölcsönvett terminussal ezt így fejezhetnénk ki: „Urtext nincsen".

Forián Szabó István az *Ördögök*ből vett idézettel kezdte *Igazság és dialógus a terápiákban* című, a Magyar Családterápiás Egyesület 2003. évi vándorgyűlésén tartott előadását: „Én nem szeretem a kémeket és a pszichológusokat, legalábbis az olyanokat, akik a lelkemben vájkálnak." „Bahtyin – fejtegeti Forián Szabó – ebben az indulatos kitörésben egy humanisztikus dosztojevszkiji eszmény kiindulási pontját véli felfedezni. [...A] személyiség mélyrétegéig a *másik* ember sohasem jut el. Az olyan igazság, értelmezi tovább az attitűdöt Bahtyin, mely az emberről *idegenek* ajkáról, tehát nem dialogikusan hangzik el – vagyis *szembesített* igazság – megalázó és minden emberit elsorvasztó hazugsággá válik, amint az ember „legszentebbb rétegeit", az „emberben lakozó emberit" érinti. Ezért nem szabad az eleven embert a kívülről szemlélődő és lekerekítő tudat élettelen objektumává alakítani. Az ember, mondja Bahtyin, nem azonos önmagával. Nem alkalmazható rá az *„A azonos A"*-val formulája. Mindig rejlik benne még valami, amit csak ő maga bontakoztathat ki az öntudatosodás és a nyelv szabad aktusaiban, és ami nem alkalmazkodik a külsővé-idegenné változtató, személytől elvonatkoztatott determinációhoz. Az individualitásnak éppenséggel állandóan azzal kell megküzdenie, hogy szétzúzza azokat a reá vonatkozó idegen szavakat, melyek őt egy külső meghatározás kereteibe zárják, és ezáltal mintegy elsorvasztják."[6]

Dosztojevszkij egyik „platóni" gondolata értelmében: *„...<ilyen> valóság egyáltalán nem létezik és a Földön sohasem létezett, mert a dolgok lényege az ember számára felfoghatatlan, és a természetet úgy érzékeli, ahogyan az az ő eszméjében tükröződik."*[7] Dosztojevszkij szóhasználatában itt „a természet" láthatóan a mi „történelem" szavunkkal, míg „az ilyen valóság" és „a dolgok lényege" kifejezések az „Urtext" fogalmával korreferálnak.

---

[6] Forián Szabó István: *Igazság és dialógus a terápiákban.* A Magyar Családterápiás Egyesület 2003. évi vándorgyűlésén elhangzott előadás szövege. Lásd http://www.cssk12ker.hu/letolthetodokumentumok/Igazsag%20es%20dialogus.pdf

[7] Ф. М. Достоевский: *По поводу выставки [Egy kiállítás apropóján].* Idézi Юрий Лотман: *Текст как семиотическая проблема.* In Юрий Лотман: *Текст как семиотическая проблема.* In *Избранные статьи I–III.* Т. 1.Таллинн, 1992. (A Dosztojevszkij-idézetet saját fordításomban közlöm.)

Dosztojevszkij természetesen nem a „valóság" létezését tagadja, hanem annak a földi világban való „felfoghatóságát", azaz a „megvalósult történelemben" való létét, miként a „dolgok lényegét" illetően is az emberi tudat felfogóképességének korlátaira, végességére hívja fel a figyelmet.

A 19. század végén Eugen Bleuler svájci pszichiáter (aki Sigmund Freud munkatársa volt, s egy ideig az ő asszisztenseként dolgozott Carl Gustav Jung) Zürichben, a híres burghölzi pszichiátriai klinikán a *külvilágtól hermetikusan elzárt* betegeken végzett megfigyelései eredményeként készítette el a „skizofrénia" nevű elmebetegség kórleírását. Minthogy mind a megfigyelő, mind a megfigyelés tárgya ezúttal *ember*, az elmekórtannal kapcsolatos analógiák különösen alkalmasaknak látszanak a megfigyelőnek a megfigyelt tárgy iránti *viszonya* mibenlétének a tanulmányozására *és* tisztázására. Nem utolsósorban éppen a pszichiáter és páciense között „klasszikusnak" képzelt viszony okán, melyre a legutóbbi időkig az orvos részéről a beteg felett szinte korlát nélkül gyakorolt vagy legalábbis gyakorolható *hatalom* nyomta rá a bélyegét,[8] az „elmekórtan szociológiája" jó terepe lehet a monologikusból a dialogikusba átforduló világmegértés szemléltetésére.

Mozart operájában, a *Don Giovanni*ban, az első felvonásban van egy különös jelenet, amelyben Giovanni az őt az operabeli nyilvánosság előtt mint „csalót" leleplezni készülő Elvirát „szegény bolondnak" nevezi. Egy ideig valóban hihetőnek tűnnek a Don Giovanni által felsorakoztatott, az Elvira megőrülését alátámasztani hivatott érvek, amelyek tényleges ereje abban rejlik, hogy a *hatalom* történetesen a csábító kezében van: az argumentáció működőképessége és érvénye addig, de csak addig a pontig terjed, ameddig ezen érvek gazdája jelen van. Ahogy Don Giovanni elhagyja a színt, a diabolikus-delejes hatás abban a pillanatban elmúlik, szertefoszlanak az érvek és a „csaló" nyomban lelepleződik.

A vázolt zenedramaturgiai helyzet messzemenő analógiát mutat a „klasszikus" elmekórtani szituációval: *minden esetben* a pszichiáternek „van igaza", hiszen *ő és nem a beteg a „normális"*, ennélfogva egyedül ő képes – és ami ezzel egyenlő, jogosult – ítélkezni és döntéseket hozni.

Ronald David Laing skót pszichiáter önéletrajzi visszaemlékezéseiben eretnek, sőt valósággal botrányos megállapításokba és kérdésfeltevésekbe botlik a gyanútlan olvasó. Például, hogy a pszichiátriai betegnek is „lehet igaza"[9] – ám ennek az az előfeltétele, hogy az ún. „normális embernek" hozzá *mint emberhez*, vagyis eleve *dialogikus* módon kell viszonyulnia. „Ki bolondabb? – teszi fel a kérdést Laing – A stáb vagy a páciensek? A kiközösítés mélyre hat."[10]

---

[8] Sztravinszkij professzor és az általa vezetett elmeklinika Bulgakov *A Mester és Margarita* című regényében remekül megrajzolt példája az elmeorvos által gyakorolt korlátlan hatalmon alapuló „gyógykezelésnek".

[9] Ronald David Laing: *Bölcsek, balgák, bolondok*. Fordította Tandori Dezső és Tandori Ágnes. Európa Könyvkiadó, Budapest 1990. 199–221. passim.

[10] I. m. 208.

Mind a Mozart-opera hivatkozott jelenetében, mind az elmeosztályon a „ki a hülye" kérdését tehát – ami mindkét esetben egyben az *igazság birtoklásának* az ebben a formában eleve hamisan feltett, következésképpen relevánsan nem megválaszolható kérdése[11] – kizárólag az dönti el, hogy kinek a kezében van a hatalom. Íme a monologikus létmegértés egyik zsákutcája. Lakonikusan összegezve tehát: *cuius regio, eius religio*. Don Giovanni alakjának egy ilyen orientációjú értelmezése eszerint teljességgel megalapozott: a Don Giovanni-figura egyik rétegét éppenséggel ez a mindenki mással szembeni kíméletlenségre és könyörtelenségre alapozott, a másikkal való puszta „játszadozás" határozza meg.

A világ és benne az ember vizsgálatának a hagyma felfejtéseként elgondolt, a monologikus irányultságú elemzésre hagyatkozó módja láthatóan vagy áttörhetetlen korlátokba ütközik, vagy az ellenkező irányban feneklik meg, és így a semmibe vezet. Az emberre irányuló *analitikus* szemlélet (mind pszichikai, mind szomatikus értelemben), ha következetesen végigvezetjük, szükségképpen zátonyra fut. Az analitikus megközelítésmód, miközben az ember legbenső magjához, a „titokhoz" igyekszik hozzáférni, az e magot takaró héjak feltárásával végső soron éppen e mag felszámolására irányul (messzemenő analógiát mutatva az „eredeti történet" felkutatását, illetve rekonstrukcióját célul kitűző – és ebben, mint láttuk, szükségképpen kudarcot valló – filológusi, történészi stb. törekvéssel):

> *A belső ember birtokába jutni, azt meglátni és megérteni nem lehet, ha érzéketlen, semleges analízis objektumává tesszük;* de nem lehet birtokába jutni a vele való egybeolvadás, beleérzés útján sem. Nem: közelébe férkőzni és feltárni – pontosabban, rávenni, hogy a maga akaratából feltárulkozzék – *csak a vele létesített érintkezés során, dialogikusan* lehetséges. A belső embert ábrázolni – Dosztojevszkij felfogása szerint – szintén csak a másikkal folytatott érintkezésén keresztül lehetséges. Csak a kontaktusban, az ember és ember közötti kölcsönhatásban tárul fel az „ember az emberben", mind mások, mind önmaga számára. [...] *A dialógus itt nem a cselekvés előszobája, hanem maga a cselekvés.*[12]

---

[11] A kérdésre adott választ ugyanis alapvetően nem a kérdésben tudakolt információ valóságos léte vagy létmódja befolyásolja (amire a kérdés eredendően irányul), hanem egy ezen teljességgel kívül álló status quo tartományában felmerülő kérdés: „ki az erősebb?"

[12] Mihail Bahtyin: *Dosztojevszkij poétikájának problémái*. 315. (Михаил Бахтин: *Проблемы поэтики Достоевского*. 338. – kiemelés tőlem – M. M.) Amikor a dialógusról beszél Dosztojevszkijnél, Bahtyin mintha alaposan kikezdené a freudi pszichoanalitikus szemléletet is. Az elsőség érdeme természetesen Dosztojevszkijé, aki művészetével jóval Freud pszichoanalízise előtt felhívta a figyelmet arra, hogy a pszichoanalízis és a hasonló közelítésmódok illetékességi köre hamar véget ér, amiről – persze a nagyregények fényében – ékesszólóan tanúskodik ez a híres *profession de foi* is: „Csak abban az értelemben vagyok pszichológus, hogy az emberi lélek teljes mélységét ábrázolom." Forián Szabó a tekintetben pontatlan, hogy Bahtyin nem annyira a – Jung által művelt és ezen a néven „levédett" – „analitikus pszichológia emberképével" „került szembe" (Forián Szabó: i. m. 2.), hanem sokkal inkább a freudi pszichoanalízissel. Bahtyin e tettének egyébként különös, leginkább talán hermeneutikai és filológiai szempontból értelmezhető bájt és pikantériát kölcsönöz az a körülmény, hogy Sigmund Freud tanai az ötvenes évekig vagy tán még azon túl is tiltott gyümölcsökként himbálóztak a polifón regénykompozíció felfedezője hazájának jól őrzött édenkertjében (akárcsak Einstein relativitás-elmélete, amelynek ilyen módon való őrzése, csakúgy mint a bahtyini felfogás – és „persze" e felfogás tárgyának: Dosztojevszkij regényművészetének – perifériára szorítása az adott történelmi kontextusban „magától értetődő" volt).

A fentiek értelmében totalitás *empirikus* úton nem építhető fel „ezen a földön" – hogy újra megérkezzünk Dosztojevszkij idézett megállapításához. Akkor pedig hogyan lehetséges – ha egyáltalán lehetséges? Elgondolható-e – *vagy valami más módon létrehozható-e* – totális világkép?

Egy sajátos módon „berendezett" teljesség elgondolható és *megalkotható,* méghozzá „ezen a földön", de nem a fizikai – vagy ami ugyanaz: a történeti – valóság, hanem egy *kitalált létmód:* a *művészi fikció* dimenziójában. E „kitalált létmódban" egzisztáló, azaz fiktíve elgondolt totalitás annyiban egy a fizikai-történeti valóságban létező teljességgel, a „világgal", amennyiben éppen úgy és éppoly mértékben *kimeríthetetlen,* mint amaz.

A magyar „költő" szó nyomában

A legtöbb indoeurópai nyelvtől eltérően, amelyek a „költőt" jelentő foglalkozás jelölésére túlnyomó részben a görög ποιητής szó származékait használják,[13] a magyar nyelv egyedülálló módon a *költő* szóval nevezi meg a „szó művészét". E szó etimológiájának és grammatikájának a felkutatása, illetőleg az ezen vizsgálódásokból leszűrt tanulságok hozzásegíthetnek bennünket annak belátásához, hogy a művészi gondolkodásmód vagy más néven *a költői szemlélet* minden mástól elütő sajátos karakterének köszönhetően a művészi/költői tevékenységnek a nyelvi műben testet öltő produktuma a mindennapi lét mélyén mindenkor rejlő *rendkívüli* megértéséhez vezethet el bennünket, ugyanakkor ez a rendkívüliség alkotja e lét lényegiségének talán legdöntőbb, legkritikusabb konstitutív mozzanatát. Martin Heidegger szavaival: *„a lét lényegét a nyelv lényegével való lényegszerű összefonódottsága* szempontjából világítva meg."[14]

A „költő" szóalak a „költ~kelt" ige participiuma: „aki költ". *Költeni* annyit tesz, mint „felébreszteni", vagy ami ezzel egyenlő: „éber állapotba hozni"; vö. „felkelt [vkit/vmely érzést]". A *költeni* szónak ez a jelentése pedig a szó mélyére világít: „a madaraknál a tojás melengetése, elősegítendő a fiókák kibújását". A *költeni* ige jelentéseit tehát jól érzékelhetően az az alapintenció fogja össze koherens jelentéscsokorrá, amely arra irányul, hogy egy adott lényt az akkor adott alvó, *el-rejtőzködő* állapotából egy magasabb tudat- és létszintre emeljen: „Minden, ami *a nem létezőnek létezőbe való* átmenetét eredményezi, *alkotás* [...], és mindenki, aki ennek

[13] Kivételként talán a német nyelv „költő" jelentésű szava, a „dichten" [tömörít, sűrít] igével összefüggésbe hozható *Dichter* lóg ki a sorból; némely európai nyelvekben a nem a *poiétés* továbbéléseként „költőt" jelentő szavak, mint például az angol *minstrel, bard,* a francia *troubadour* stb. a „költői foglalkozás" speciális határesetére utalnak, s a mai nyelvben nem használatosak.

[14] Martin Heidegger: *Einführung in die Metaphysik.* Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main, 1983. 75–79. (Gesamtausgabe II. Abteilung, Vorlesungen 1923–1944. Band 40.) http://en.calameo.com/read/000127172518283eb296c (Zweites Kapitel B. Die Etymologie des Wortes »Sein«. §§. 22–23. Magyarul lásd Martin Heidegger: *Bevezetés a metafizikába.* Fordította Vajda Mihály. Ikon Kiadó, 1995. 27–37. (II. A „lét" {„lenni"} szó grammatikája és etimológiája.)

mestere, *alkotó*" – mondja Diotima,[15] aki Szókratészt „a szerelem tudományára" tanította. Platón az „alkotó", „alkotás" fogalmakat a „költőt" és „költészetet" jelentő ποίησις, illetve ποιητής szavakkal jelöli. A *költeni* szó ebben a formájában tehát kauzatív, „műveltető" értelmű ige, melyet ha megfosztunk e kauzativitásától, megkapjuk az alapigét: *kel (kél)*. „Fel-kel" az ember (miután már felébredt, pontosabban vki/vmi felébresztette; lásd fent), „felkel" a Nap, „megkel" a „kel"-tészta, kifakad a „kelés" stb. Egyszóval valami, ami eladdig bujkált, *rejtve* volt, most *feljön* a napvilágra – mondhatnánk így is: „kiderül", beleértve a történésbe a *derű* szófogalmat, mint amely valóságos és azt megszüntető ellentéteként jelenik meg az addigi *borúnak*, hiszen az el-rejtettség leginkább „be-borítottként" gondolható el, amint „ráborult" az, ami a *kel-és* aktusa révén így most „(végre-valahára) fényre derül". Hozzáadódik ehhez még a „kellés"[16] fogalma, mint amely a magyar nyelvben – megint csak egyedülálló módon – feltehetőleg sajátos rokonvonatkozásban áll ezzel a mi „kelni" igénkkel.

Érdemes itt párhuzamot vonni a magyar „költő" szó mélyén meghúzódó nyelvfilozófiai szemléletmód és a *lét* heideggeri értelmezése között. Heidegger[17] az „igazságot" jelentő görög szó, az ἀλήθεια eredeti jelentésének a szó etimológiájára alapozott megnyitásával világítja meg a *lét* görög értelmezésének egyik aspektusát, „az önmagában időző kibontakozást": „ebben a működésben a nyugalom és mozgás eredeti egysége elzárul és felnyílik. Ez a működés a gondolkodásban még lebíratlanul lebíró jelen-lét, amelyben a jelenlévő mint létező van {*west*}. Ez a működés azonban az, ami először lép elő az elrejtettségből, azaz görögül: *alétheia* („el-nem-rejtettség") történik, amennyiben a működés világgá harcolja ki magát. Csak világ által válik a létező létezővé." Ugyancsak a *Metafizika* egy másik helyén[18] Heidegger ezt mondja: „Hogy ki az ember, *azt nem valami tudós definíció* hozza tudomásunkra, hanem csak úgy szerzünk tudást róla, hogy az ember vitába bocsátkozik a létezővel, amennyiben megkísérli azt létére hozni, azaz *határai közé és alakjába beállítani*, azaz valami újat (még jelen nem lévőt) vet bele a világba, azaz eredendően *költ, költőien megalapoz.*"

Mindezek alapján úgy tűnik, a költészet valamely igen szoros, ontológiai alapokon létrejövő kongruenciát mutat a léttel – a költés a létezéssel, a költő pedig a létezővel.

Zárszó helyett egy lakonikus üdvtörténeti kérügmára és annak hevenyészett exegézisére futja a szerzőnek: *a szépség megment, mert a szépség az ember számára világban-benne-létének az értelmét – logosát – közvetíti.*

---

[15] Plato: *Symposium*. Edited by Kenneth Dover. Cambridge University Press, 1980. 205c. Magyarul *Platón összes művei kommentárokkal, A lakoma*. Telegdi Zsigmond fordítását az eredetivel egybevetette és javította Horváth Judit. Atlantisz, Bp., 2005. 72–73.

[16] A „kellés" tisztázásának Heidegger külön alfejezetet szentel a *Metafizikában*. Heidegger: *Einführung in die Metaphysik*. 205–215. (Viertes Kapitel. Die Beschränkung des Seins. D. Sein und Sollen §§. 57–59.) Magyarul lásd Heidegger: *Bevezetés a metafizikába*. 97–102. (IV. fejezet: A lét korlátozása. 4. Lét és kellés).

[17] I. m. 31.

[18] I. m. 74. (Kiemelés tőlem – M. M.)

Meg kell menteni az embert? Kitől, mitől kell megmenteni? Heidegger személyes példáján jól látható, a legtöbb, amit az ember tehet, hogy elsősorban saját magától, önnön tévedéseitől, tévhitétől, téveszméitől és – hogyha esetleg már rálépett, ne adj' Isten végig is ment a tévhitei, téveszméi által kikövezett úton –, magától ettől az *úttól*, azaz a téveszméi eredményétől kell megmentenie önmagát. *A főkérdés itt a költői műben lakó szépség megmentő, „szótérikus" hatása.*

Heidegger a *Bevezetés a metafizikába* IV. fejezetébe illesztett Szophoklész-elemzésében[19] a következőképpen „modellálja" az emberi létet: az ember születésekor a világba vettetik, amit eleve egy „hátborzongatóan otthontalan" (unheimlich) történésként él meg. Később, a gyermeki létből a felnőttkor felé tipegő gyermek, amennyiben elég „szerencsésen" született ahhoz, hogy az ehhez szükséges lehetőségek és eszközök birtokában végigélje gyermekkorát, úgy elvileg otthonosan, meghitten érzi magát saját világban-benne-létében. A felnőtté válás, vagyis az önálló ember kialakulásának, fejlődésének a folyamata leírható mint a szakadatlan kivettetés az Unheimlichbe, a „hátborzongató otthontalanságba", amit a „borzasztó, félelmetes, döbbenetes, hátborzongató félelmetes, irtózatos; fortélyos, csavaros [elméjű]" jelentésű δεινός melléknévvel jelöl az *Antigoné* költője. Ám ez a melléknév egyúttal „[valamiben] félelmetes [mértékű]" *jártasságot* is implikál, így a világban-bennelétbe *kivetett* embernek e kivetettség révén „hátborzongatóan otthontalanként" kell megbirkóznia ezzel az Unheimlichével, a „hátborzongatóan otthontalannal". E küzdelem színtere egyrészt az in-der-Welt-sein, a világban-benne-lét, másfelől az ebbe kitett *ember*, aki e kitettséggel δεινόςként a világot δεινόνná teszi, azaz a maga számára így világként értelmezi. Aki tehát az embert emberré avató küzdelemben *így*, azaz emberként részt vesz, maga is rászorul valamiféle vigaszra, sőt megmentésre, hogy a világba kivetettségből, a *das Unheimlich*ből majd *hazatérhessen* a *Heimlich*ébe. A keresztény kultúrkör ezt a latin nyelven *salvatió*val jelölt hazatérést *üdvözülésnek* mondja, amelyet az Evangéliumok nyelvén σωτηρίαnak („megszabadulás, megőrzés, menekvés, üdv") nevez. A világmegértés létszerkezetét az ember számára legadekvátabban, mert totalitásában érzékelhető formában tehát a szépség mint eszme tartja össze a legkoherensebb módon, amint azt a *Sein und Zeit* filozófusának életpályája is mutatja, aki kései korszakában – mintegy hazatéréseként? – a filozófus feladatát a szépségre való ráébresztésben, a költésben látta; abban, hogy „a gondolkodás és a költészet terén készenlétbe helyezzük magunkat Isten megjelenésére, avagy Isten távollétére a pusztulásban."

---

[19] Heidegger: *Einführung in die Metaphysik*. 153–173. (Viertes Kapitel. Die Beschränkung des Seins. C. Sein und Denken § 52. Magyarul Heidegger: *Bevezetés a metafizikába*. 75–83. (IV. A lét korlátozása, 3. Lét és gondolkodás).

Jeney Éva

BIBLIOTERÁPIA ÉS IRODALOMELMÉLET

– A dialógus mint a biblioterápia és az irodalom közös nevezője –

Én *én* vagyok magamnak,
s neked én *te* vagyok.
S te *én* vagy magadnak,
két külön hatalom.
S ketten *mi* vagyunk.
De csak ha vállalom.
(Radnóti Miklós)

A beszéd–olvasás–beszéd hármasság a biblioterápia alapja. E hármasságon belül pedig sokszoros a dialógus. Párbeszédes kapcsolat van a mű és a terapeuta, a mű és az olvasó, s végül a terapeuta és az olvasó között. Már csak ezért is szerencsétlen a *kliens* szakkifejezés. Tárgyiasít, miközben a biblioterápia esetében éppen arról van szó, hogy a találkozás egymásra nyitott, egymás önmegvalósítását kölcsönösen elősegítő személyek közt jön létre, és egyik a másikát önmagából, illetve önmagát a másikból érti meg. A biblioterápiában ugyanis legalább két olvasó beszélget ugyanarról a szövegről. Interszubjektivitás és intertextualitás kéz a kézben jár: szubjektumok, egyének beszélgetnek, de a szövegek is párbeszédet folytatnak egymással. A szövegek persze az olvasót is megszólítják.

A magyarra párbeszédnek vagy (irodalmi formaként) párbeszédes értekezésnek fordított *dialógus* a legáltalánosabb értelemben két vagy több személy beszélgetését jelenti. (Figyelemreméltó, hogy a szó töve nem a 'kettő' jelentésű *di,* hanem az 'át' jelentésű *dia*. Ez azért is érdekes, mert a dialógusban mint megértésben a figyelemnek állandó áttevődése valósul meg, magyarán a szó etimológiája arra hívja fel a figyelmet, hogy a párbeszédben, a beszélgetésben a két egyén közötti történés csak feltétel, a lényeg az odafigyelésen, a gondolatcserén, a jelentések áramlásán van.[1] A filozófiai dialógus Platón nevéhez kapcsolódik, de nagy hatással volt az utókorra Lukianosznak *A holtak beszélgetései* című műve is, melyet előszeretettel utánoztak a 17–18. századi Franciaországban és Angliában. Galilei, Giordano Bruno, Torquato Tasso platóni mintára írt dialógusokat. A reneszánszban használata kibővült, ekkor

[1] Lásd: „David Bohm, one of dialogue's most original practitioners, interprets its etymological roots as suggesting words and meanings flowing through from one participant to another." http://www.previewforum.com/learningcenter/units/unit2.html

fedezték fel, hogy a nyelvek tanításában is használható. Manapság a társadalomtudományban a dialógust egyrészt a megértés eszközének tekintik, másrészt olyan cselekvésként beszélnek róla, melynek résztvevői valamely közös cél elérése érdekében együttműködnek. A biblioterápiához mint gyakorlathoz rendkívül közel áll a dialógus elmélete és alkalmazhatósága. Érvként is fölhozható, hogy vannak olyan szélsőséges esetek (autizmus, szkizofrénia, paranoia), melyekre éppen a beszélgetés patológiája jellemző, a dialógusra, az odahallgatásra és a feleletre való képtelenség.

„Kezdetben vala a viszony" – írja Martin Buber. Bölcseletének kiindulópontja, hogy a lét „nem önmagában van", hanem mindig viszonyként jelenik meg. Buber a megértést is viszonyként, dualitásként, megismerő és megismert közti kapcsolatként fogja föl.

„A világ kétarcú az ember számára, amiként kétarcú az ember magatartása a világban. Az ember magatartása kétarcú, amiként kettő az alapszó, amit kimondani képes. Az alapszók nem szavak, hanem szópárok. Az egyik alapszó az Én–Te szópár. A másik alapszó az Én–Az szópár, ahol az Az helyett ő is állhat, anélkül, hogy az alapszó megváltoznék. Így hát az ember Én-je is kétarcú. Hiszen az Én–Te alapszó Énje más, mint az Én–Az alapszó Én-je."[2]

A viszony tehát kétféle lehet: „Én–Az" és „Én–Te" viszony. Az első tapasztalás, a másik találkozás. Mindkét viszony alkalmazható a *világban* (illetve azon kívül) található összes dologra. Lehetünk akár egy fával is „Én–Te" viszonyban, egy másik ember is lehet számunkra „Az", amennyiben tárgyiasítva tartjuk távol, úgymond objektiváljuk. Az „Én–Te" viszony Buber szerint három szférában valósulhat meg: életünk a természettel (ez a viszony megáll a nyelv küszöbénél), az élet az emberekkel (a viszony belép a nyelvbe), s végül az élet a szellemi létezőkkel (a viszony nyelv nélkül való, de nyelvet hoz létre). A viszonyok mindegyike az örök Te peremén halad, mindegyik arra tekint. Mindezt a közvetlenség, az érzés: a szeretet mozgatja. A „Te-t mondani" metafora tehát mind a három szférában alkalmazható, de igazi dialógus csak emberek között jön létre. Bubernél tehát a dialogicitás alapvetően megértési viszony, s ez a kapcsolat jön létre mindig köztünk és a megérteni kívánt, a megszólított másik között. A másik és a párbeszéd mint viszony alapvető szerepet tölt be az „Én" meghatározásában. Az „Én" nem létezhet azok nélkül, akikkel kapcsolatban énként határozza meg önmagát. „Az én nem létezik önmagában, csak az Én–Te első szavának Én-jeként, és az Én–Az első szavának Én-jeként."[3]

József Attila is valami ilyesmit mond: „Hiába fürösztöd önmagadban, csak másban moshatod meg arcodat".

Franz Rosenzweig például azért bírálja Bubert, amiért olyannyira leszűkítette az „Én–Te" viszonyt, hogy már szem elől tévesztette a „Mi"-t és a természetet. Rosenzweig szerint a megszólítottság nem az egyetlen meghatározó eleme az én-

[2] Martin Buber: *Én és Te*. Fordította Bíró Dániel. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1991. 5.
[3] I. m. 4.

nek, illetve az én másokhoz való viszonyának. A megszólítás mindig tartalmazza a válasz várását, még az isteni kinyilatkoztatás esetében is. „Isten nem valamiféle tudható, vagyis harmadik személyű tartalmakat nyilatkozik ki (ezt mind a később működésbe lépő értelmezés fogja csak magával hozni), hanem – ahogyan a teológia végső soron állítja – önmagát, azaz önmagát mint én-t nyilatkozza ki a te számára, akit – önmagával együtt – ebben a szólításban old ki a puszta élő-dolog mivoltból. Az embert a válaszra igényt tartó megszólítottság 'téríti' ki ő voltából: a 'hol vagy?' kérdésre vagy 'én itt vagyok'-kal válaszol, vagy nem válaszol, ahogy a dolgok is, ha hallgatnak is nevükre, de nem válaszolnak."[4] Lévinas Buber-kritikájában az én és a te „szintkülönbségéről" beszél. A dialógushelyzet szimmetriáját fölérendelt viszonyként képzeli el, azt állítja, a kettő viszonya bizonyos értelemben sorsszerű, azaz nem a megértés igénye vezérli egyidejűleg, hanem erkölcsi norma: az én te-ért való felelőssége. „A felelősség nem járulékosan tartozik a szubjektumhoz, mintha az önmagában, az etikai viszonyt megelőzően is léteznék. A szubjektivitás nem önmagában van, hanem kezdettől fogva a másikért... Az emberlét azt jelenti, hogy úgy élünk, mintha nem csupán egyike volnánk a létezőknek... Az emberi szubjektum – az alany – alávetettségével elsőszülöttségéről is számot ad. Felelősségem áthárithatatlan, helyettesítésemről senki sem gondoskodhatik. Felelősség az, ami kizárólag rám hárul, és amit emberként nem háríthatok el. E teher a kiváltságos létező legfőbb méltósága. Énem felcserélhetetlenségéből következik, hogy csak annyiban vagyok én, amennyiben felelős vagyok."[5] A Buber-féle „minden valódi élet: találkozás"[6] kijelentést tehát kölcsönösségként, személyek beszélgetéseként kell felfognunk – és dinamikus tevékenységként.

A *találkozás* fogalma hasonlóan központi helyet foglal el például Carl Rogers gondolkodásában is, akinek nevéhez az úgynevezett „encounter-csoportok" létrejötte is fűződik. Ezekben a csoportokban a másikkal való találkozás, a személyköziség, a csoportélmény a döntő. A személy kiegészíti a csoportot, nem ellentétes vele. Ebben a felfogásban, mely a humanisztikus pszichológiai szemléletre általában jellemző, a személy felelőssége rendkívül hangsúlyos. Olyan egyénét jelenti, akire a saját életére vonatkozó kérdésekben minden döntés tartozik. Igaz ez még akkor is, ha történetesen adott pillanatban ez a képessége korlátozott vagy éppen nem tudja érvényesíteni. Biblioterápiára fordítva mindez azt jelenti, abból indulunk ki, hogy az önmegvalósítás igénye, a fejlődésre való törekvés elemi késztetés minden emberben. A törés, a betegségek, a pszichés zavarok e folyamatot nem szüntetik meg, csak ideiglenesen megakasztják, vagy gátolják. A segítőnek tehát az a dolga, hogy valami olyasmit hozzon felszínre a személyben, ami eleve benne van, nevezzük azt akár fejlődési igénynek, akár önmegvalósítási vágynak,

---

[4] Tatár György: *Barlang és exodus.* In F. Rosenzweig: *Könyvecske az egészséges és a beteg ember értelméről.* Atlantisz, Budapest, 1997. 21.

[5] Emmanuel Lévinas: *Az arc mezítelensége.* Műhely (Győr) 1994/1. 7–8.

[6] Martin Buber: i.m. 15.

avagy egységes élettörténet-igénynek. Ez a „felszínre hozás" nem kis feladat. Nem beszélve arról, hogy a segítőnek, ahhoz, hogy segíthessen, egyrészt önmagát is személyként kell látnia, másrészt személyként kell viszonyba kerülnie az aktuális másikkal. (Hangsúlyozhatjuk még egyszer: rossz terminus a *kliens*, mert olyan, mintha a viszonyt megfordítaná, tárgyiasítja azt, akit megérteni kell.) Ahogyan Rogers mondja: „Ami a legmélyebben személyes, az egyben a legáltalánosabb is. Voltak időszakaim, amikor a diákjaimmal vagy a kollégákkal való beszélgetéseimben, az írásaimban olyan mélyen személyes formában fejeztem ki magam, olyan attitűdöket mutattam meg, amelyeket – úgy hittem – rajtam kívül az ég világon senki más nem érthetett, azok annyira sajátosan engem tükröztek. [...] Meglepő módon azonban úgy találtam, hogy azok az érzések, amelyek számomra mélyen intimek, személyesek – s ezért azt hittem, másoknak teljesen érthetetlenek –, egyúttal valami olyant fejeztek ki, amire nagyon sokan rezonáltak. Lassanként elhittem, hogy ami a legmélyebben személyes és látszólag leginkább csak rám jellemző, az egyben – *ha megtanulom kifejezni és másokkal megosztani* – a legtöbbet mondja az embereknek."[7]

A beszélgetés föntiekben leírt folyamat, megértés és tevékenység jellegét, a megértést mint rendelkezésre állást Gadamer a horizontösszeolvadás fogalmával világította meg. „A beszélgetés a szót értés [*Verständigung*] folyamata. Így minden igazi beszélgetéshez hozzátartozik, hogy a másikra odafigyelünk, szempontjait valóban engedjük érvényesülni, s amennyiben bele is helyezkedünk, hogyha nem őt magát mint konkrét individualitást akarjuk is megérteni, de mindenesetre azt akarjuk megérteni, amit mond. Amit meg kell ragadni, az véleményének tárgyi jogossága, éspedig azért, hogy megegyezhessünk egymással a dologban. Véleményét tehát nem őrá magára, hanem saját helyes vagy hibás véleményünkre vonatkoztatjuk vissza. Ahol valóban a másikat mint individualitást tartjuk szem előtt, például a terápiás beszélgetés vagy a vádlott kihallgatása közben, ott egyáltalán nem áll fenn egymás megértésének szituációja."[8] A beszélgetésbe tehát mindenki magával hozza előítéleteit, saját „megértési horizontját", és próbál megérteni egy másikat, a sajátjához való viszonyában. Úgy válik ez az idegen érthetővé, hogy nem kell vele feltétlenül egyetérteni. Az előítéletek a beszélgetésben, ha nem változnak is meg, de mérlegre kerülnek, átalakítják egymást: a „megértési horizontok összeolvadnak". Az ilyen dialógus nem kijelentéseket fogalmaz meg, hanem kérdéseket és válaszokat, melyek mindegyre új kérdéseket vetnek föl.

A nyelvfilozófiában Grice kísérelte meg a dialógus sajátosságaként az együttműködést előtérbe helyezni, s ennek az elvnek alárendelve fogalmazta meg *együttműködési alapelvét* és – kanti mintára, különböző kategóriák alá rendezve – maximáit.[9]

---

[7] Carl R. Rogers: *Valakivé válni. A személyiség születése.* Fordította Simonfalvi László. Edge 2000 Kft., Budapest, 2010. 55.

[8] Hans-Georg Gadamer: *Igazság és módszer. Egy filozófiai hermeneutika vázlata.* Fordította Bonyhai Gábor–Fehér M. István. Osiris, Budapest, 2003. 427.

[9] H. P. Grice: *A társalgás logikája.* Fordította Pléh Csaba. In Pléh–Síklaki–Terestyéni (szerk.): *Nyelv – Kommunikáció – Cselekvés.* Osiris, Budapest, 2001.

„Megfogalmazhatunk tehát egy durva általános elvet, amelyet a társalgás résztvevői (ceteris paribus) elvártan követnek, nevezetesen: legyen adalékod a társalgáshoz, olyan, amilyet azon a helyen, ahol megjelenik, annak a beszélgetésnek elfogadott célja vagy iránya elvár, melyben épp részt veszel. Elnevezhetjük ezt együttműködési alapelvnek."[10]

Mennyiség
1. Hozzájárulásod legyen a kívánt mértékben informatív.
2. Hozzájárulásod ne legyen informatívebb, mint amennyire szükséges.

Minőség
1. Ne mondj olyasmit, amiről úgy hiszed, hogy hamis.
2. Ne mondj olyasmit, amire nézve nincs megfelelő evidenciád.

Viszony
1. Légy releváns.

Modor
1. Kerüld a kifejezés homályosságát.
2. Kerüld a kétértelműséget.
3. Légy tömör.
4. Légy rendezett.

A biblioterápia par excellence párbeszédes természetének megvilágítására Marc Alain-Ouaknin a Talmud világát mutatja föl, mint lényegi hivatkozási alapot. A héberben 'tan, tanulmány, ami tanulva lett' jelentésű Talmud a héber Biblia jogi, filozófiai és irodalmi értelmezéseinek és kommentárjainak gyűjteménye. Főszövegét a Misna és annak magyarázata, a Gemára alkotja. Előbbit rabbik és írástudók (tannák vagy tannaiták) nemzedékeinek munkája nyomán Jehuda Hanászi rabbi szerkesztette egybe, a 2. század végén. Hat rendre *(széder)*, azon belül pedig összesen hatvanhárom traktátusra *(masszechet)* oszlik, amelyek az embernek a földhöz, ünnepekhez, nőkhöz, kártételekhez, szentségekhez és tisztuláshoz való viszonyát tárgyalják. A 2. és 6. század közt végleges formába szerkesztett Gemára nem rendszeres magyarázata a Misnának, hanem, miközben azt kommentálja, különféle értelmezési hagyományokat ütköztet, alternatív véleményeket ismertet, szájhagyomány útján örökített tantételeket rögzít. Magyarázataiban kérdések és feleletek vannak egymás mellé állítva, egymással szembefordítva, erőteljes nyelvhasználatban. A Gemára értelmezési módszere szerint az egymástól látszólag legtávolabb eső dolgokban is lehet hasonlóságokat keresni, de ennek ellenkezője is érvényes: az egymáshoz legközelebbiekben is föllelhetőek különbségek. A Gemára elsősorban a dialógust használja, ennélfogva figyelemfenntartó és változa-

[10] I.m. 216.

tos. A Talmud tehát mindenekelőtt azért lehet irányadó a biblioterápia számára, mert nem áll szándékában végérvényes igazságokat megfogalmazni, sokkal inkább keresi a mindegyre újjáteremtődő beszédet, az újabb és újabb jelentéstartalmakat, ami természetszerűleg azzal jár, hogy nem merevíti ki az itt és most időszerűségét, hanem eleve időbeliként közelít az értelemhez. Azt tanítja, hogy a szöveg meghatározatlan, mindig nyitott az új értelmezésekre, melyek bármennyire sokfélék (filozófiai, szociológiai, politikai, nyelvészeti, történelmi stb.), soha nem meríthetik ki lehetőségeit, mivel kimeríthetetlen és végtelenül nyitott. Azért van értelmezés, hogy a szöveg ne változzék bálvánnyá, a talmudi kommentár nagy utazás, melyben le kell mondani a következtetések megfogalmazásának állandó kényszeréről – így valósul meg az értelmezés, mely „az értelem/jelentés türelme".[11] Ouaknin a talmudista iskola tanházait (*bét hámidrás*, szó szerint: az értelmezés háza) „biblioterápiás tér"-nek nevezi, nemcsak a szenvedélyes életfogytig tartó tanulás vágya miatt, hanem elsősorban azért, mert ezekben a tanházakban testesül meg az eredeti, párbeszédre alapozó pedagógia. A dialógus mind tanulók és tanulók között, mind mesterek és tanítványok között folytonos. Az általunk megszokott olvasótermi „áhítat" helyett a tanházakban a zsivaj és a jövés-menés a szabályos. A Talmud értelmezése az élénk viták tárgya, megértés, magyarázat, értelmezés. A mester állást foglal, érvel az egymással ritkán egybecsengő állítások mellett és ellen, és csitítja a kedélyeket. A tanház olyan hely, amely messzemenően kedvez annak, hogy a szövegek terápiás (hangsúlyozni szükséges: egyben ideológiaellenes) funkciója nyivánvalóvá váljék. Mihelyt egy mester értelmezéssel áll elő, beszélgetőtársa nyomban ellentételeket fogalmaz meg, a szüntelen kizökkentés ellenáll a szintézis vágyának. (Ez a gondolatsor fölveti azt a kérdést is, hogyan viszonyul egymáshoz a történetigény esszencialista felfogása és a végtelenül nyitott mű fogalma? Hacsak nem a legnyilvánvalóbban úgy, hogy a nyitottság megvalósulása mélységesen történeti: a biblioterápiás párbeszédesség éppen azt mutatja meg, hogy az érzékelés és értelmezés nemzedékről nemzedékre változik, bővül, s változandóságában mutatja meg tárgyát.) A biblioterápiás beszélgetés a talmudi párbeszéd mintájára építkezik tehát. Ennek a dialógusnak héber neve, a mahlokét, tulajdonképpen azt a köztes teret jelöli, amely több irányba nyitott. Az értelmezések sokféleségének szövetében minden nézőpont csak a vele szemben álló nézőponttal ütközve érvényesülhet. Saját értelmezésére bizonyos távolságból tekint a beszélgetőtárs, a másik érvei érvényességének távolságából. Ez a dialógus annyira lételeme az értelmezésnek, hogy elképzelhetetlen egyedül gondolkodni: az interpretáció a kritika terében keletkezik, s ily módon áll ellen az ideológiák egyoldalúságának, a monológnak, az önelégséges magyarázat ábrándjának. Nem olyan dialektika, melyben a tézis és antitézis azért jelenik meg, hogy feloldódjék a szintézisben, hanem azért vannak jelen, hogy fenntartsák a feszültséget. A biblioterápiás értelmezésben sem lehet lezárni a jelentést, hiszen az mindig keletkezésben van. Nincs egyetlen és üdvözítő, igaz értelmezés, csak jogos értelmezések

[11] Marc-Alain Ouaknin: *Bibliothérapie. Lire, c'est guérir.* Seuil, Paris, 1994. 189.

vannak, minden egyes kommentár és magyarázat hipotézissé válik a sok más lehetséges többi közt, és a hangsúlyok megválogatásának gondja (hogy melyik az erősebb), mindig a jövőre van bízva, az utókor értelmezői választanak. Miként a Talmud, a biblioterápia számára sem létezik a jelentéseknek nyelv és kultúra előtti, azt megelőző világa.

Ouaknin rámutat arra, hogy a platóni immanens dialektikában a beszélgetőtárs az esetek többségében megelégszik azzal, hogy bólogató „Igen", „Nem", „Pontosan", „Éppen erre gondoltam" típusú válaszokat adjon a másik félnek, aki egyértelműen a párbeszéd főszereplője, a hierarchia csúcsa. A Talmud mestere demokratikus, egyenesen igényt tart arra, hogy nézőpontjait felforgassák.

A biblioterápia Ouaknin talmudi mintájával meghaladja tehát azt a meghatározást, mely szerint könyvhöz, olvasáshoz és értelmezéshez való viszony. Amíg ilyen, akár szolipszista gyakorlat is lehet. Viszonyfogalomként él továbbra is, de jelentésbővülésre tesz szert: közösségi jellege, a másik felé fordulás, a dialógusban megvalósuló élet kerül előtérbe. Ouaknin ugyan nem mondja, de talmudi mintája ily módon egyúttal magyarázattal szolgál arra a kérdésre is, miért elsősorban csoportterápiaként működtethető leghatékonyabban a biblioterápia.

Firkarajz és dialogus

A biblioterápia beszélgetős terápia tehát. Közvetítő közege, köztes tárgya az értelmezendő szöveg vagy könyv. A könyv terápiában betöltött szerepét Ouaknin jó érzékkel Winnicott dinamikus rajzáéhoz hasonlítja, a *squiggle game*-éhez, a firkajátékéhoz. A „firkálást" a terápiás konzultációban Winnicott a gyermekkel való kommunikáció eszközének, a kapcsolatteremtés közegének tekinti. A terapeuta és a gyermek között ide-oda sétáló papír a tudattalan tartalmak feltárását segíti elő. Winnicott a firkálás segítségével idéztette fel a gyerekben a traumát, beszéltette róla, s ily módon segítette elő a gyógyulást. A konzultáció – akár az irodalmi műbe való belépés, az olvasás esetében – világteremtő igével veszi kezdetét: „Rajzolni fogunk. Én firkálok valamit, te kitalálod, mi az, vagy kiegészíted valamire, aztán te firkálsz valamit, és én találom ki, mi az, vagy kiegészítem valamire." Ezután arra kérik a gyereket, válasszon színes ceruzát magának is, a terapeutának is. A terapeuta kezdi a játékot: az első papírlapra becsukott szemmel rótt firkálmányát felkínálja a gyereknek. Amint a gyerek „veszi a lapot", hozzárajzol, és megtölti az öntudatlan vonalakat tartalommal, külsővé, azaz láthatóvá téve valamely korábban benn lévő, neurotikus tünetet vagy más zavart okozó, tudattalan tartalmat. Ha kívülre került, akkor hozzáférhetővé, megbeszélhetővé válik. A következő lapra a gyerek firkál valamit csukott szemmel, és ekkor a terapeuta firkája értelmez. A közös firkálás terápiás hatása abban rejlik, hogy az értelmezhető anyaghoz a láthatóvá tett megjelenítés vezet. Végül megszámozzák, és címmel látják el a rajzokat. Az üres papír tiszta lehetőség: bármivel kitölthető. Mint ilyen, fölöttébb alkalmas arra, hogy a kölcsönös kivetítést elindítsa. A terápiában hagyományosan használt rajzolástól (rajzolj családot, rajzolj fát, stb.) éppen kétszemélyes, dialogikus mivol-

ta különbözteti meg. A viszony gyerek és terapeuta között hierarchikus helyett szimmetrikussá lesz, tökéletesen alkalmas a bizalom felkeltésére, annál is inkább, mivel mindkét fél a tudattalanját mozgósítva firkál. Amikor a terapeuta a rajzok folyamatából arra következtet, hogy a gyermek ráhangolódott a tudattalan élmények szimbolikus felszínre hozatalára, folytatódhat más módszerrel is a terápia. A firkálás bevezető jellegét, eszköz és nem cél voltát szokás hangsúlyozni. Ouaknin mégis a *találkozás* eseményét emeli ki a folyamatból, azt, hogy a közös firkálás játékos dialógus, amelyben nem a rajz számít igazán, hanem a rajzok mozgása és a firkák értelmezéséből kibontakozó beszélgetés. A firkálásnak dinamikája és ideje van, és nincsenek előzetes szabályai, melyek zárt rendszert alkotnának. A biblioterápiában a firkálást a könyv (szöveg és értelmezés) helyettesíti – a vonalakat szavak, mondatok, betűk és gondolatok. Olvasók játszanak vele.

Gerő Zsuzsa *A gyermekrajzok esztétikuma* című munkájában a gyermekrajzok érzelmi hátterét vizsgálva a rajzolást a játékhoz rendeli, mint olyan tevékenységet, amely élményfeldolgozással jár. A rajzolás közel áll az álomhoz is, mivel sűrít és vágyteljesítő funkciója van. Érdekes, hogy Gerő a firkálást a halandzsabeszédhez hasonlítja. Amint a halandzsa – a jelentés nélküli hangzásbeli vagy alaki tulajdonságok révén emlékeztető beszéd – valamely valódi tartalomra rímel, úgy épül be a rajzokba a firka is. A firkában is, a halandzsabeszédben is meghúzódik az „az is, nem az is" kettőssége.

Érdemes egy pillantást vetnünk Wittgenstein *Filozófiai vizsgálódások* című művének néhány olyan paragrafusára, amely az értelmezésről és a jelentésről eddig mondottakkal egybecseng. „Az esetek nagy részében – ha nem minden esetben is –, amikor a »jelentés« szót használjuk, a szót így magyarázhatjuk: egy szó jelentése használata a nyelvben."[12] A szavak ugyanis fizikai tulajdonságaikat tekintve nagyon hasonlítanak egymáshoz, szerepüket (jelentésüket) a nyelvben betöltött szerepük, funkciójuk jelöli ki. Valamely szót használni azt jelenti, hogy formai tulajdonságaitól eltekintve a szót előzetes tudásunk alapján adott szerepbe helyezzük. Természetesen ez csak akkor érvényes, ha kiindulási pontunk az, hogy csakis a nyelven belül van jelentése valamely szónak, tehát alkalmazásához ismernünk kell a használatát meghatározó szabályokat. Wittgenstein filozófiájának második korszakából származik ez a mondat, s nagyjából ettől az időtől kezdve vizsgálta a nyelv használatát elsősorban, s nem azt, hogy a nyelv hogyan képezi le a világot (azaz nem a nyelv és a valóság úgynevezett közös nevezőjét). Pontosan a nyelvhasználat különböző módjainak jelölésére vezette be a nyelvjáték fogalmát is. A filozófiai problémákról ebben a korszakában azt gondolta, azért vannak egyáltalán, mert nem vagyunk tisztában azzal, fogalmainkat hogyan is használjuk. A szavak grammatikáját tisztázandó sok kitalált és tényleges nyelvjátékot írt le. „Értetlenségünk egyik fő forrása, hogy szavaink használatát nem látjuk át. – Grammatikánkból hiányzik az átláthatóság. – Az áttekinthető ábrázolás közvetítésével jön létre a megértés, amely éppen azt jelenti,

[12] Ludwig Wittgenstein: *Filozófiai vizsgálódások*. Fordította Neumer Katalin. Atlantisz, Budapest, 1998. § 43.

hogy »látjuk az összefüggéseket«."[13] Ezért olyan fontos, hogy köztes tagokat találjunk, illetve kitaláljunk. Az áttekinthető ábrázolás fogalma alapvető jelentőségű a számunkra. Ábrázolási formánkat jelöli, azt a módot, ahogyan a dolgokat látjuk.

Továbbá: Egy filozófiai problémának ez a formája: „Nem ismerem ki magam."[14] Ez a hétköznapinak hallatszó megfogalmazás olyannyira gyakori Wittgenstein írásaiban, hogy az amerikai bölcselő és irodalomkritikus Stanley Cavell egyenesen ebből a „nem ismerem ki magam" pillanatból mint az egzisztenciális válság pillanatából eredezteti Wittgenstein filozófiáját. Mi több, azt az általános következtetést is levonja belőle, hogy a bölcselet nem más, mint az én küzdelme saját lelkének bugyraival: „The *Investigations* exhibits, as purely as any work of philosophy I know, philosophizing as a spiritual struggle, specifically a struggle with the contrary depths of oneself, which in the modern world will present themselves in touches of madness."[15]

Akár túlzott ez az értelmezés, akár nem, annyi bizonyos, hogy a biblioterápia szempontjából kiemelten figyelemreméltó a „nem ismerem ki magam" mozzanata, hiszen ez az a pillanat vagy válsághelyzet, avagy fordulópont, melyben éppen az eligazodást elősegítendő az embernek át kell rendeznie addigi tudását. Vagy úgy, hogy a problémát más nézőpontból vizsgálja felül – ezt nevezi Wittgenstein aspektusváltásnak, *Aspektwechsel*nek –, vagy úgy, hogy mindazt, amit a világról gondol, teljes mértékben átértékeli. Az átértékelés csakis a nyelvben mehet végbe: a „nem ismerem ki magam" helyzetet kezelhetővé és érthetővé az teszi, hogy szavakba foglalható, s erre a helyzetre új nyelvjáték lesz a válasz. A nyelvjáték megoldás a problémára, kezelni lehet vele azt. Wittgenstein immár a nyelv leíró funkciója mellett a nyelv „teremtő" erejével is számol.

Azt állítja tehát, hogy a fordulópontot, a válságból való kijutást szempontváltással lehet elérni avagy a tudás radikális átrendezésével. Ezt a folyamatot mutatja be a híres kacsa-nyúl rajzzal. A rajzot nézhetjük kacsafejnek vagy nyúlfejnek, de soha nem látjuk mindkettőnek egyidejűleg. A filozófus arról az élményről is beszámol, amikor az ember hirtelen más szempontból lát valamit. A változás többnyire annak köszönhetően következik be, hogy valaki más az ő addigi látásmódjához képest új szempontot képvisel, ezt az újat veszi át. Ennek a váltásnak az illusztrálására is jól jön a kacsa-nyúl, hiszen ahol valamennyi ideig kacsafejet lát az ember, egyszer csak nyúlfejet lát. Ha pedig nem valaki más hatására, hanem magunktól látunk hirtelen valamit másnak, nem tudjuk azonosítani a forrást, és meglepődünk, csodálkozunk: „a váltás meglepődést vált ki".[16]

---

[13] I. m. § 122.
[14] I. m. § 123.
[15] Stanley Cavell: This New Yet Unapproachable America: Lectures after Emerson after Wittgenstein. Living Batch Press, Albuquerque, N. M., 1989. 29–75.
[16] L. Wittgenstein: i.m. § 290.

Winnicott firkáló terapeutája az a személy, aki új szempontot képviselhet rajzolójának szempontjához képest, s ezáltal fordulópont következhet be annak önmagáról és a világról való tudásában, akivel együtt rajzol.

Biblioterápiára fordítva: ha a „váltás meglepődést vált ki", azt spontán könyvfitnesszként könyvelhetjük el, de ehhez a spontán alkalmazáshoz közel áll a biblioterápiának az a változata is, melyet „fejlesztő" névvel illetnek.

Ha az irodalommal helyettesítjük a firkát, azt is látjuk, a fikció bővelkedik a „nem ismerem ki magam" típusú helyzetekben, melyek arra szólítják fel az értelmezőt, hogy váltson szempontot, rendezze át tudását. Mivel mindez csak nyelvben/irodalomban és csakis nyelv által/irodalom által következhet be, a nyelv fikcióteremtő képessége jól választott irodalmi mű hatásának segítségével immár úgy mutatkozik meg, mint valóságteremtő képesség.

Papp Ágnes Klára

BIBLIOTERÁPIA ÉS NARRÁCIÓ

A receptív biblioterápiában visszatérő probléma az elolvasandó és megbeszélendő szövegek kiválasztásának kérdése, a „jó irodalom"–„rossz irodalom" problémája a terápiás gyakorlatban. Az irodalmár szemszögéből ez a kérdés a probléma tematikus, illetve forma-érzékeny megközelítését jelenti. A biblioterápia szempontjából vizsgálva a kérdést ez a terápiás tevékenységben felhasznált művek nyelvi megalkotottságára irányítja a figyelmet, illetve arra, hogy egy szépirodalmi alkotás – és ez fokozottan igaz a terápiás felhasználásra – elsősorban nem a feldolgozott téma, hanem annak megalkotottsága által hat. Noha itt és most nem fogunk messzemenő következtetéseket levonni, a gondolatmenetet meghosszabbítva egyrészt arra a kérdésre kereshetjük a választ, hogy a narráció megalkotottsága mennyiben aktivizálja a befogadás folyamatát, a szöveg lezáratlansága, „üres helyei", az olvasó által összeállítandó értelem-összefüggései mennyiben töltenek be hasonló szerepet, mint a kreatív írás nyitott, befejezendő történetei. Mi több: hogyan irányítja ezt a tevékenységet az irodalmi szöveg nyelvi megalkotottsága. Hogyan jön létre a hős – Paul Ricœur kifejezésével élve – narratív azonossága. Ricœur kifejezése itt már csak azért is indokolt, mert ő a fiktív szereplő önazonosságának megalkotását, az „elsajátításon" keresztül tartja kivihetőnek, ami saját identitásunk megalkotására hat vissza: „elemzésünk kezdetétől folyamatosan azt kutattuk, mit jelent azonosítani egy személyiséget, azonosítani önmagunkat, azonosnak lenni önmagunkkal, s most megmutatkozik, hogy önmagunk azonosításának folyamatába mindig belopódzik a mással való azonosulás, reális síkon a történetíráson, irreális síkon pedig a fiktív elbeszélésen keresztül. [...] identifikáció révén szert tenni egy személyiségalakzatra azt jelenti, hogy képzeleti változatok játékának rendeljük alá magunkat, amiből az én képzeleti változatai jönnek létre."[1] Itt most azt a problémát vizsgáljuk meg tüzetesebben, hogy az elbeszélésmód hogyan irányítja ezt az identifikációs folyamatot. (Ez a kérdés épp Ricœur szellemében továbbvihető lenne az idő tapasztalatának narratív felépítése és az olvasás során való rekonstrukciója felé.)

[1] Paul Ricœur: *A narratív azonosság*. Fordította Seregi Tamás. In *Narratívák* 5., Szerkesztette László János, Thomka Beáta., Kijárat, 2001. 23.

Másrészt arra figyelhetünk fel, hogy az egyes elbeszélői „fogások": a nézőpontok kiválasztása, a monológ-, leírás- és elbeszéléstechnikák, az időkezelés és az ehhez kapcsolódó retorikai fordulatok, „nyelvjátékok" hogyan befolyásolják a befogadás élményét. Ez a kérdés a felhasznált művek – ahogy elsőként Mihail Bahtyin nevezte – „monologikusságának", illetve „dialogikusságának" kérdéséhez vezet: ahhoz a mind terápiás, mind pedig irodalomelméleti szempontból érdekes témához, hogy amikor az olvasó értelmezési szabadságáról beszélünk, azaz arról a kreatív folyamatról, amelynek a terápiában a kreatív íráshoz hasonló felszabadító ereje van, akkor tulajdonképpen minek a szabadságáról van szó. Mi az, amiben megköt és mi az, amiben aktivizálja az értelmező- és fantázia-tevékenységet az adott szöveg? Mennyiben más ez a tevékenység a fent említett „monologikus" és „dialogikus" szövegek esetében? Az egyes narrációs technikák hogyan írják elő a befogadás útját, és mennyiben szabadítják fel ezeket a mentális tevékenységeket? Csak mindennek tudatosítása vezethet el ahhoz a biblioterápia szempontjából központi kérdéshez, hogy egyrészt a megnyugtató, lezárt értelemkonstrukció, a befogadó által követendő út kijelölése, a problémák megoldásának sugallása által tud-e terápiás hatást kifejteni a szöveg, vagy pedig nyitottsága, a kérdések felvetése, az aktív válaszadási tevékenység felszabadítása által, azaz mennyire tudatosan és mennyire kreatívan fejti ki hatását.

Elsőként szinte adja magát a mese, pontosabban a népmese, mindenekelőtt pedig a varázsmese példája. Amikor mélylélektani értelmezhetősége, illetve terápiás használata mellett érvelnek, mindenekelőtt szereplőinek archetipikusságát, az ábrázolt konfliktusok megjelenítésének szimbolikusságát hozzák fel, nem utolsósorban pedig megnyugtató, feloldást hozó befejezését. Arról sokkal kevésbé szokás beszélni – talán épp azért, mert a népmesék elbeszélésmódja annyira változatlan része a műfajnak, hogy fel sem merül a rá vonatkozó kérdés –, hogy a narráció mennyiben lehet része a mese hatásmechanizmusának. Milyen szempontok merülhetnek fel itt az elemzés során? Azért is fontos ennek tudatosítása, mert további elemzéseinknek is ezek lesznek kiindulópontjai. Először is a nézőpont kérdése, amely – leegyszerűsítve és a lényegre szorítkozva – magában foglalja annak rögzítettségét vagy mozgását; az elbeszélő és a hős távolságát, ami azért fontos, mert tulajdonképpen ez a nyelvileg mindig kifejezett viszony az, amely kijelöli a Wolfgang Iser terminusával „implicit olvasó" helyét, meghatározza a hőshöz, illetve az elbeszélőhöz való viszonyát; és a számunkra különösen érdekes külső és belső nézőpont, azaz a mindenki által elérhető, és a csak a hős által érzett, gondolt, képzelt belső tapasztalatok ábrázolásának kérdését. A nézőpont, a perspektíva kifejezés ebben az értelemben nem egyszerűen az olvasás dialogikus szituációjának három potenciális résztvevője, az elbeszélő, a befogadó és a „társalgásuk" tárgyát képező hős távolságát határozza meg, hanem sokkal árnyaltabb, elsősorban a nyelvi kifejezésben megjelenő viszonyrendszert feltételez, amely a szatirikus, polemikus, azaz vitatkozó, elutasító attitűdtől a semlegesen át a patetikus, idillikus, elégikus regiszterekig terjed. Ami mindennek nyelvi kifejezését illeti, itt nemcsak stilisztikai kérdésekről van szó, hanem az elbeszélésmód kiválasztásának sokkal magától értetődőbbnek tűnő, épp ezért kevésbé tudatosuló kérdéséről. A lejegy-

zett, írásban olvasható népmesék narrációjának[2] feltűnő ismertetőjele az elbeszélő hangjának az „egyszer volt, hol nem volt"-tal kezdve nagyon hangsúlyos jelenléte, a nézőpont rögzítettsége. Ezt a hatást tovább fokozza az, hogy a mesék szinte egyöntetűen elbeszélő részekből állnak: a szereplők párbeszéde alig néhány mondatra szorítkozik (ráadásul általában ezek épp a meséknek a hagyomány által leginkább meghatározott, frázisszerűen ismétlődő részei[3]), és a szintén viszonylag ritka és rövid leírások úgyszintén sematikus, attribútumok által szabályozott változatlan elemekben bővelkednek.[4] Ebben az elbeszéléstípusban egyrészről fel sem merül a hős és a narrátor közeledése vagy azonosulása, amit tovább fokoz az a tény, hogy a népmesék gyakorlatilag nem ismerik a szereplő lelki történéseiről beszámoló belső nézőpontot, az ún. pszichonarrációt. Ha stilisztikai szempontból vizsgáljuk ezeket a szövegeket, akkor is a viszony semlegességét tapasztaljuk: a narrátor ugyanazon hangnemben számol be a sárkány vagy a boszorkány megjelenéséről, mint a hős próbatételéről vagy győzelméről. Ez első látásra ellentmondani látszik a varázsmesékről alkotott elképzelésünknek, azt hihetnénk, ennek *ellenére* fejti ki a szimbolikus történet a hatását. Közelebbi vizsgálat azonban azt mutatja, hogy az elbeszélő nézőpontjának rögzítettsége tulajdonképp az egész mese cselekményszerkezetében megvalósuló értékrendjének stabilitását, a szereplőknek a mű világában betöltött helyét erősíti meg. Ezt az értékrendet nem csak a szereplők attribútumainak és a cselekményben betöltött szerepének (a végső küzdelemben való sikerességének, illetve sikertelenségének, és az ezzel járó büntetésnek vagy jutalomnak) a varázsmese egyik alapszabályának tekinthető összekapcsolása tükrözi, hanem az is, ahogy a narrátor ezt egyetlen, mozdíthatatlan, folyamatosan a hőst követő, ugyanakkor őt csak kívülről, cselekedetein keresztül mutató nézőpontja közvetíti. Ez a rögzített nézőpont megszabja a befogadó helyét, nézőpontját, viszonyát a mese világához és értékrendjéhez. Nem tesz lehetővé más viszonyt, mint a hős alakjával, cselekedeteivel és persze sikerével való azonosulást. Ugyanakkor a belső nézőpont, a szereplők cselekedeteit motiváló tényezők hiánya szintén része ennek a hatásmechanizmusnak. Ha a befogadói aktivitás oldaláról nézzük ezeket a történeteket, azt látjuk, hogy abban az értelemben, ahogyan a modern irodalomtudomány a befogadó aktivitásáról, értelemképzéséről beszél, ezek a mesék teljes passzivitásra kárhoztatják olvasóikat, hallgatóikat.

---

[2] Az eredeti, élőszóban elhangzó népmese, és maga a mesélés szituációjának, az ebben létrejövő személyes viszonynak, egyéni előadásmódnak, a le nem jegyezhető hangzás szerepének, a hallgatóság és a mesélő közti kapcsolatnak a vizsgálata – amely a néprajzi kutatások egy igen fontos irányát képezi –, nagyon messze vinne eredeti kérdésünktől. Itt már csak azért sem lehet tárgyunk, mert a terápiás felhasználás is a lejegyzett mesék olvasására, legfeljebb hangos reprodukálására vonatkozik.

[3] Például „– Adjon Isten jó estét, öreganyám! – Szerencséd, hogy öreganyádnak szólítottál, mert különben szörnyű halálnak halálával haltál volna meg! Mi járatban vagy erre, ahol a madár se jár?"

[4] Néhány példa a magyar népmesekincsből: a királykisasszony olyan szép, hogy „a napra lehet nézni, de rá nem"; az anyóka olyan öreg, hogy „az orra a mellét/térdét/földet verte" (három egymást követő egyre öregebb anyóka); a rézerdő, ezüsterdő, aranyerdő, benne a réz-, ezüst- és aranyvár leírása.

Egészen más téren azonban ezeknek a történeteknek is megvannak a maguk „üres helyei", amelyeket a maga projekcióival tölthet ki a befogadó: ez pedig egyrészről épp a belső történések, a motivációk, egyáltalán az elbeszélésmód által ránk „erőszakolt" hős lelkivilága, másrészről az irreális, csodás elemek, figurák, fordulatok értelmezése, amely sokkal közelebb áll saját belső fantáziavilágunkhoz, mint mindennapi tapasztalatainkhoz. Ezáltal nyitja meg a narráció az útját annak a hatásmechanizmusnak, amelyet már sokan leírtak.

Erről a kiindulópontról két irányba is elindulhatnánk: egyrészt érdekes lenne megvizsgálni (amire itt nincs lehetőségünk), hogy mi történik a mese örökségét továbbvivő fantasztikus történetek narrációjában, hogyan írja át a romantikus és a modern műmese – ha nem a lapos tanulságosság irányába megy el – ezt a hagyományt, és hogyan megy végbe a szimbolikusság átfordítása a külső és belső világ határait összemosó fantasztikumba, és ez milyen alapvetően változtat az olvasó pozícióján, értelmező tevékenységén. A másik, és mi most ezt választjuk, hogy a realista lélektani elbeszélés, és a már említett „monologikus" és „dialogikus" regény hogyan hozza játékba olvasóját. Hiszen épp azért érdekes számunkra ez a két típus, mert már elnevezése is a befogadó–elbeszélő–hős viszonyának különböző változatait, a hatásmechanizmus különbségét sejteti. Innen két konkrét szövegrészlet a fenti szempontok mentén való összehasonlító elemzésével fogunk továbblépni. Példáinkat a monologikus és dialogikus elbeszélés terminusát meghatározó Mihail Bahtyin alappéldáiból, Tolsztoj *Anna Kareninájából* és Dosztojevszkij *A félkegyelmű*jéből vesszük.

> A regény hőse kezdte már elérni az ő angol boldogságát, a báróságot és földbirtokot, s Annának kedve kerekedett vele utazni arra a birtokra, amikor hirtelen elfogta az az érzés, hogy Vronszkijnak szégyellnie kell magát, s ugyanezért ő maga is szégyenkezik. „De miért kell szégyellnie magát Vronszkijnak? És mit szégyelljek én?" – kérdezte magát sértett csodálkozással. Letette a könyvet, az ülés hátának támaszkodott, a két kézre fogott papírvágó kést alaposan megszorítva. Nem volt mit szégyellnie. Végigment a moszkvai emlékein. Mind szép volt és kellemes. Fölidézte a bált, Vronszkijt, alázatos és szerelmes arcát, visszaemlékezett a maga viselkedésére; nem volt oka a szégyenre. S ugyanakkor, emlékeinek ezen a pontján, a szégyene mégis erősebb lett; mintha egy belső hang, épp amikor Vronszkijra gondolt, meleget, nagyon meleget, forrót kiáltana. „No és? – fordult magához elszántan, és arrébb húzódott az ülésen. – Mit jelent ez? Tán félek szembenézni a dologgal? Mi az? Hát lehetek én most vagy a jövőben ezzel az ifjonc tiszttel másféle viszonyban, mint akármelyik ismerősömmel?" Megvetően mosolyodott el, s megint a könyv után nyúlt, de most már egyáltalán nem tudta megérteni, amit olvasott. Végighúzta a papírvágó kést az ablakon; sima, hideg pengéjét az arcához szorította, s majdhogy el nem nevette magát az örömtől, ami hirtelen, ok nélkül erőt vett rajta. Az idegei, érezte, olyanok, mint a húrok, melyek a hangolókulcs csavarására mind jobban és jobban megfeszülnek. Érezte, hogy a szeme mindjobban kitágul, hogy a kezén és a lábán idegesen remegnek az ujjai, hogy elfullad a lélegzete, s hogy ebben az

imbolygó félsötétben minden kép és hang szokatlan élességgel nyűgözi le. Szüntelenül kétséget érzett afelől, hogy a vonat előre vagy hátra megy-e, vagy meg is állt egészen? Annuska van-e mellette vagy egy idegen? Mi az ott a fogason, bunda vagy valami vadállat? „Én vagyok ez itt? Én magam vagy valaki más?" Szörnyű volt átengednie magát ennek az öntudatlan állapotnak. De valami vonzotta is felé; tetszése szerint adhatta át és tarthatta vissza magát. Fölkelt, s hogy magához térjen, ledobta a plédjét, és levetette meleg ruhájának pelerinjét. Egy percre fölocsúdott, látta, hogy a belépő sovány paraszt a hosszú nankingköpenyben, amelyről hiányzott egy gomb, a fűtő; látta, hogy a hőmérőt nézi, s szél és hó vág be mögötte az ajtón; de aztán megint minden összekavarodott. A hosszú derekú paraszt mutatott valamit a falon; az öregasszony lába lassan végignyúlt az egész vagonon, s fekete felhőként töltötte ki; aztán egy iszonyú recsegés és lökés, mintha valakit szétszakítottak volna; vörös láng vakította el, majd minden eltűnt egy fal mögött. Azt érezte, hogy zuhan. De mindez nem volt rettenetes, inkább mulatságos. Egy bebugyolált, hólepett ember valamit kiabált a füle mellett. Fölugrott, s magához tért; megértette, hogy állomásra értek, s az az ember a kalauz."[5]

„Hat óra tájban a Carszkoje-szelói pályaudvaron találta magát. Nemsokára elviselhetetlennek érezte a magányt; új, heves érzés rohanta meg szívét, és egy pillanatra éles fénnyel megvilágította azt a homályt, amelyben a lelke senyvedett. Jegyet váltott Pavlovszkba, és türelmetlenül sietett elutazni; de természetesen üldözte valami, és ez valóság volt, nem holmi képzelődés – pedig ő talán hajlott erre a gondolatra. Már majdnem felszállt a kocsiba, de aztán hirtelen eldobta az imént váltott jegyet, és zavartan, tűnődve kiment a pályaudvarról. Egy kis idő múlva, az utcán mintha váratlanul eszébe jutott volna valami, mintha hirtelen tudatosodott volna benne valami nagyon különös dolog, ami már régóta nyugtalanította. Egyszeriben tudatosan sikerült rajtakapnia magát egy régóta tartó foglalatosságán, amelyet mindeddig a pillanatig nem vett észre: immár néhány órája, már a „Mérleg"-ben, sőt talán azelőtt is, minduntalan keresni kezdett valamit maga körül. Hol megfeledkezik róla, néha hosszabbidőre, fél órára is, aztán megint hirtelen nyugtalanul szétnéz, és keresi maga körül.
De alighogy észrevette ezt a mindeddig teljesen öntudatlan és beteges törekvését, amely már oly régóta hatalmába kerítette, mindjárt egy másik emlék villant fel előtte, amely rendkívül érdekelte: eszébe jutott, hogy abban a pillanatban, amikor észrevette, hogy folyton keres valamit maga körül, a járdán, egy üzlet ablakánál állt, és nagy érdeklődéssel nézegetett egy kirakatba tett portékát. Most okvetlenül ellenőrizni akarta: csakugyan ott állt-e az imént, alig öt perccel előbb, annak az üzletnek az ablakánál, nem csupán úgy rémlett-e ez neki, nem keverte-e össze a dolgokat. Létezik-e valóban az az üzlet és az az áru? Hiszen ma

[5] Lev Tolsztoj: *Anna Karenina*. Fordította Németh László. Európa Kiadó, Bp., 1984. 136–137.

valóban különös beteges hangulatban érzi magát, csaknem ugyanolyanban, mint amilyen azelőtt a régebbi betegségének rohamai előtt lepte meg. Tudta, hogy ő az ilyen roham előtti órákban mindig rendkívül szórakozott, és gyakran még a tárgyakat és a személyeket is összetéveszti, ha nem különös, megfeszített figyelemmel nézi őket. De volt még egy külön oka is, amiért olyan nagyon szerette volna ellenőrizni, hogy valóban ott állt-e az üzlet előtt: a kirakatba tett portékák közt volt egy holmi, amelyet megnézett, és amelyet hatvan ezüstkopejkára becsült; erre minden szórakozottsága és izgalma ellenére is emlékezett. Tehát ha valóban létezik az a bolt, és ha az a holmi valóban ott van a kirakati portékák között, akkor bizonyára csakis azér ta holmiért állt meg. Vagyis az a holmi olyan erősen érdekelte, hogy magára vonta a figyelmét még azokban a percekben is, amikor a pályaudvarról eltávozva olyan nyomasztó, zavart állapotban volt. Csaknem sóvárogva nézegetett jobbra, ahogy visszafelé haladt, és a nyugtalan türelmetlenségtől erősen dobogott a szíve. De itt az üzlet, végre megtalálta! Már ötszáz lépésnyire volt tőle, amikor az a gondolata támadt, hogy visszamegy. És itt van az a hatvan-kopejkás portéka is; „persze hogy hatvankopejkás, többet nem ér"! – erősítette meg és fel-kacagott. De hisztérikusan nevetett; nagyon nehéz lett a lelke. Most már világosan emlékezett arra, hogy éppen itt, ennél a kirakatnál fordult hátra hirtelen, pontosan úgy, mint akkor, amikor megérezte magán Rogozsin tekintetét. Miután meggyőződött arról, hogy nem tévedett (ebben egyébként már az ellenőrzés előtt is biztos volt), otthagyta a boltot, és gyorsan továbbindult. Mindezt okvetlenül, mielőbb tisztáznia kell; most már világos volt, hogy nem rémeket látott a pályaudvaron sem, hogy az feltétlenül valami valóságos dolog volt, amely okvetlenül összefügg az egész előbbi nyugtalanságával. De valami leküzdhetetlen belső undor megint erőt vett rajta: nem volt kedve töprengeni semmin, és nem is töprenkedett; egészen más dolgokon tűnődött el."[6]

Mindkét részlet – noha nagyon különböző élethelyzetben – de a teljes zavarodottság lelkiállapotában ábrázolja a regény címszereplőjét. Anna a Moszkvából hazafelé, Pétervárra tartó úton, Vronszkijjal történt megismerkedésük után, a még nem tudatosuló szerelem zavarodottságában érzi azt az állapotot, amely az „Én vagyok ez itt? Én magam vagy valaki más?" kérdésében éri el csúcspontját. Miskin herceg, a „félkegyelmű", epilepsziás rohama előtt kerül a fenti állapotba, amit az elbeszélő a következőképpen foglal össze: „Egyedül akart lenni, és teljesen passzívan át akarta engedni magát ennek az egész gyötrő feszültségnek, és nem is keresett semmiféle megoldást. Undorodott attól, hogy megoldja a lelkébe és szívébe özönlő kérdéseket. „Ugyan, hát hibás vagyok én mindebben?! – dörmögte magában, és jóformán maga sem értette saját szavait." Hasonlít ez a megfogalmazás ahhoz, ahogyan Anna Karenina hárítja el magában a helyzetével való szembenézést az idézett rész után nem sokkal, szerelme tudatosulásakor: „Nem, most nem

[6] Mihail Dosztojevszkij: *A félkegyelmű*. Fordította Makai Imre. Európa Kiadó, Bp., 1981. 302–304.

tudok erre gondolni – mondta magának – később, majd, ha nyugodtabb leszek. Csakhogy ez a nyugodtság, a gondolatoké, nem következett be soha."[7] A két részlet – ezért is választottam ezeket – lényegében nagyon hasonló lelki állapot megragadására tesz kísérletet: arra, hogy olyasmit írjon le, ami magában a *hősben sem tudatosul*, illetve azt, hogy maga a szereplő maga sem akar, tud számot vetni zavarodottságával. Ugyanakkor a két szöveg egészen más elbeszéléstechnikát alkalmaz, ami egészen másként határozza meg az olvasó helyét, pozícióját, másként irányítja magát az értelmezés tevékenységét, végső soron a befogadás élményét.

Nagyon jellemző e téren, hogy bár mindkét részlet alapvetően a hőshöz egészen közel kerülő narrátor harmadik személyű elbeszélése, amelybe hangsúlyos pontokon ékelődik be egy-egy rövid monológrészlet, mégis egészen más a külvilág és a belső állapot leírásának aránya. A Tolsztoj-szövegben teljesen világosan elválik a külvilágot leíró elbeszélő és a hőssel összeolvadó elbeszélő hangja, aminek legvilágosabb jele, hogy egy-egy mondat erejéig kívülről is látjuk a szereplőt, illetve Anna víziója a vasúti fülke tárgyairól („Szüntelen kétséget érzett afelől, hogy…") élesen elválik a fülke és a benne tartózkodó Anna leírásától. Dosztojevszkij elbeszélésében nem találunk ilyen részleteket. Sőt, a fenti idézetben bizonyos – a Dosztojevszkij-regényekre jellemző – zavaró hiányt érzékelünk: mindvégig nem tudjuk meg, hogy mi is az a „portéka", amelyhez visszatér Miskin. (Kb. tíz oldallal később derül csak fény arra, hogy egy tőrről van szó, előrevetítve Rogozsin hamarosan bekövetkező merényletét. Annak leírása pedig egyenesen hiányzik, amikor először nézi meg! Ahogy a részlet folytatásában, amikor „beigazolódik", hogy Rogozsin követi, csak utólag tudjuk meg, hogy Miskin már régóta figyeli ezt tudat alatt: „Hirtelen támadt ötlete egyszeriben beigazolódott, bebizonyosodott, és – megint hitt a démonának! De bebizonyosodott-e? Igazolódott-e? Miért ismét ez a remegés, ez a hideg verejték, ez a lelki homály és hidegség? Azért mert újból meglátta most az a *szempárt?* De hiszen épp ezért indult el a Nyári Kertből, hogy meglássa!"[8] Noha látszólag itt is jelen van egy a hőstől független narrátori szólam, nehéz, néha egyenesen lehetetlen elkülöníteni a belső nézőpontú elbeszéléstől. Mindez azt sugallja, hogy ebben a „Néha nagy érdeklődéssel figyelni kezdte a járókelőket…" mondattal kezdődő részletben csak látszólag van jelen egy független narrátor, az egész leírás a szereplő belső nézőpontjából történik. Ezt az elbeszélést – szemben Tolsztojéval – nem a szereplőn kívüli és a szereplőn belüli szólam osztja meg, hanem egyrészről a hős tudatos, másrészről félig tudatos gondolatainak, megfigyeléseinek, benyomásainak leírása. Miskinben időnként világosság gyúl, ráébred, mivel is foglalkozott, merre is járt mindaddig, majd újra elmerül gondolataiban. Ennek megfelelően egészen más élményt és értelmezői tevékenységet feltételez a két szöveg.

Tolsztoj írásából, a külső és belső perspektíva állandó váltakozásából magát a lelkiállapotot kell rekonstruálnunk: a külső-belső tünetek (izgatottság, hirtelen

---

[7] Lev Tolsztoj: *Anna Karenina*. 201.

[8] Mihail Dosztojevszkij: *A félkegyelmű*. 312–313. (Kiemelés az eredetiben.)

felnevetés, elfulladó lélegzet, remegés), az érzések összefoglaló leírása (szégyen, ok nélküli öröm, szüntelen kétség, öntudatlan állapot), és a szereplő érzéseinek, vízióinak halmazából, hogy a szereplőt követni tudjuk érzéseiben. Hogy azt, amit *értünk*, vele együtt *élhessük át*. Azt az állapotot, azt a tapasztalatot, amelyet ez a fajta elbeszélésmód vagy röviden összefoglalni, vagy körülírni tud: azt, hogy a hős, Anna, maga sem tudja, mi megy végbe benne. Dosztojevszkij elbeszélésében épp ellenkezőleg, pontról pontra *átéljük* a szereplővel együtt *ezt a nem-tudást*. Vele együtt nem tudjuk, hol jár, mire gondolt az előbb, titkon mire figyel – ahogy Miskin fogalmaz, a „démona" –, mi az, amit önmaga előtt is szeretne eltitkolni. Épp ezért sokatmondóak a kihagyások, amelyek ezekről a rejtett gondolatokról árulkodnak: a késről, arról, hogy Rogozsin követi (de hasonlóképpen gondol a *Bűn és bűnhődés* első oldalain Raszkolnyikov „arra": a gyilkosság tervére). Itt egy percre sem emelkedik perspektívánk a hős „fölé": ahogy nem látunk rá kívülről, úgy lelkiállapotát sem „diagnosztizálja" kívülről a narráció. Az összefoglaló részek a herceg rövid világos pillanatainak ráébredéseit követik. Épp ezért itt az olvasó tevékenysége Miskin erőfeszítéséhez hasonlít, aki minduntalan maga is arra törekszik, hogy tudatával úrrá legyen saját zavarodottságán. Ez a narráció épp ellenkezőleg irányítja befogadás folyamatát, mint az *Anna Karenina*-részleté: arra késztet, hogy megértsük, *értelmezzük* azt, amit átélünk a szereplővel együtt.

Erről árulkodik a két szöveg különbsége az elbeszélés, a lelkiállapot folytonosságában. A Dosztojevszkij-regényrészlet tele van váratlan váltásokkal: a hős minduntalan meggondolja magát, egyik lelkiállapotból a másikba esik: *„hirtelen"* eldobja a megváltott jegyet, *„váratlanul"* eszébe jut valami, *„hirtelen"* tudatosodik benne valami különös, ami már „régóta nyugtalanította", „mindjárt egy másik emlék *villant fel* benne", „egyszerre valami rendkívüli, ellenállhatatlan vágy, szinte kísértés verte bilincsbe egész akaratát" és így tovább. Az egész narráció kimondottan szaggatott, és a kontinuitást – amely ez esetben az elemző értelem, a tudat által képviselt egység lenne –, annak hiányában a befogadásnak kell megteremtenie. Hiszen épp azt a lelkiállapotot követi az elbeszélés ezzel a narrációs technikával, amely nem képes önmagát uralni, átlátni. Ezzel összhangban áll az, amit Ricœur ír a szereplők narratív azonosságával kísérletező irodalomról: „A szereplő tehát összefüggésben áll a történet konfigurációjának szétesése, s ennél még fokozottabb az elbeszélés lezárásával kapcsolatban felbukkanó válság."[9] Jól ellenpontozza ezt Tolsztoj elbeszélésmódja: hasonló váltások nyomai észlelhetők ebben a szövegben is: Anna olvas, majd leteszi a könyvet, emlékeit veszi sorra, majd váratlan és megmagyarázhatatlan szégyenérzet vesz erőt rajta, újra olvasni próbál, de nem sikerül, kinéz a sötétbe az ablakon, hirtelen örömet érez, stb. Ugyanakkor itt nincs az előbbihez hasonló diszkontinuitás-érzetünk, mert az elbeszélői szólam olyan, a szereplő lelkiállapotához képest külsőleges, értelmező pozíciót teremt, amely egységbe foglalja a szereplő lelkiállapotát, csapongó gondolatait.

---

[9] Paul Ricœur: *A narratív azonosság*. 20.

Épp ez – Bahtyin kifejezésével élve – a szereplőt, hőst „lezáró", külső, értelmező szerzői szólam az, amely monologikussá teszi a Tolsztoj-regény értelemszerkezetét, és más jellegűvé teszi az elbeszélő (Bahtyinnál szerző)– hős–olvasó viszonyt, mint a Dosztojevszkij-műben. Tolsztojnál a befogadó nézőpontját lényegében a szereplők világához képest omnipotens, bármely hőse bőrébe belebújni képes, mindent értő, állandóan mozgó elbeszélői szólam teremti meg. („Itt mindössze egyetlen megismerő szubjektum létezik, minden egyéb az ő megismerésének objektuma."[10]) Ez a perspektíva az olvasó számára a szereplők lelkivilágával való azonosulást, az átélést írja elő „feladatként". Az érzelmi állapotok leírásának érzékletessége ellenére is a szereplő értése az elsődleges. Ez a szólam Dosztojevszkij elbeszéléséből hiányzik. Tulajdonképp magának az olvasónak kell megteremtenie: a szereplővel való együtt-élés, együtt-gondolkodás, együtt-érzés határozza meg a lelkiállapot leírását, mindennek lezárása, megértése, a hős egészként való rekonstrukciója az olvasóra van bízva. Mindez nem azt jelenti – ennyiben megtévesztő a monologikus-dialogikus terminus –, hogy Tolsztojnál ne alakulna ki párbeszéd befogadó, elbeszélő és hős között: csakhogy ezt a párbeszédet a „mindentudó" narrátor irányítja, a hős nem alanya, hanem tárgya ennek a befogadó és elbeszélő között létrejövő társalgásnak. Ezzel szemben Dosztojevszkij elbeszélésében a harmadik személyű narrátor szólama alárendelődik a szereplőének, ezáltal a hős nem tárgya, hanem alanya lesz a dialógusnak, amelyben ezáltal sokkal nagyobb szerep jut a befogadó értelmező tevékenységének.

[10] Mihail Bahtyin: *Dosztojevszkij poétikájának problémái.* Fordította Köncöl Csaba, Szőke Katalin, Hetesi István és Horváth Géza), Gond–Cura, Osiris, Budapest, 2001. 93.

Gilbert Edit

AZ OLVASMÁNYÉLMÉNY MEGOSZTÁSÁNAK SZEREPE A CSOPORTOS BIBLIOTERÁPIÁBAN

Irodalomtanítás

Irodalomtanításunk sajátosságairól sokat gondolkodunk, az *Élet és Irodalom*ban nemrég megjelent helyzetkép[1] mégis meglepi olvasóját. Ráébreszti a nyilvánvalóra: mennyi természetellenes tevékenységhez, nem szervesülő anyag legyűréséhez adja néma beleegyezését; küldi ebbe a nagy rendszerbe (nem feledkezem meg az enyhítő kivételekről) gyermekét megfelelni, versenyezni.

A mese varázsával boldogabbá tehetnénk őket még az alsó évfolyamokon – írja E. Szabó László –, s akkor más emberekké válnának. Elég lenne a tudományokkal való foglalatoskodást gyermekeinknek később kezdeniük, s ha ezt a nálunk hagyománytalan rendszert nem is tudjuk elég komolyan venni, de felelősen gondolva oktatási rendszerünkre s annak résztvevőire, a környező államokban és nálunk is meghonosodó Waldorf- vagy más reformpedagógiai szemlélet tanulságait megfontolva igazán közelíthetnénk ahhoz végre saját közoktatásunkat.

A meseterápia vágyteljesítő erényei[2] az azonosulás és eltávolodás dinamikus folyamatában az irodalomterápia általános jellegzetességeivel érnek össze. Biblioterápiával nemcsak irodalomórán találkozhat az egyén, ám ott is. Minden korosztályban szükség és igény van rá. Létre is jönnek rendszerektől és elméletektől függetlenül olyan koordinált értelmezések-alkalmak, ahol úgy beszélnek irodalomról a tanárral (moderátorral) a diákok, hogy az róluk legalább annyira szól, mint a műről. Azt a vonulatát képviselem a műfajnak, amikor a mű nemcsak apropó a továbbiakhoz; s egyáltalán nem a művészet, az irodalom intencióival szemben, s nem is az irodalomtudomány belátásainak kihagyásával folyik a beszélge-

---

[1] E. Szabó László: *A hiba nem az ön gyermekében van.* http://www.es.hu/e_szabo_laszlo;a_hiba_nem_az_on_gyermekeben_van;2003-02-24.html

[2] Boldizsár Ildikó: *Meseterápia. – Mesék a gyógyításban és a mindennapokban.* Magvető Könyvkiadó, Bp., 2010; Vahida Djedović: *Through Fairytale To The Insight.* „It is only with the heart that one can see rightly; What is essential is invisible to the eye." Készült a budapesti, 2011 augusztusában rendezett II. Művészetterápiai Világkongresszusra, amelyet a magyar biblioterápia egyik jelentős személyisége, Hász Erzsébet szervezett, aki több ízben elő is adott a rendezvényen. In *Texts of 2nd World Congress of Arts Therapies,* August 28–31, 2011, Novotel Budapest Congress Center, CD. (A továbbiakban: CD)

tés általa. Az általam képviselt biblioterápia nem az irodalmi mű létmódjának és befogadásának sajátosságait megsértve működik. A szubjektív–interszubjektív, „több-személyes"[3] olvasat úgy jön létre, hogy miközben beleolvassuk magunkat a szövegbe, s felismerjük és szóvá tesszük a párhuzamosságot, a tanár-terapeuta moderálásával a többiek is ezt teszik, összehangoltan velünk. Így nem öncélú a folyamat, hanem kanalizált; közös, többszörösen kontrollált és egybehangolt tevékenység. A sajátjától eltérő olvasatra is nyitott, interperszonálisan műcentrikus befogadás a cél elérésének módja, hiszen éppen a „másik" olvasata tágíthatja beszűkült horizontunkat. Egy másik látszólagos ellentmondás is rejlik itt. Ami a legmélyebben személyes ugyanis, éppen az a leguniverzálisabb, ezt tudja kifejezni a művészet. Jeney Éva ennek szellemében a műalkotás dialogikus természetét kibontó dialógusnak fogja fel a biblioterápiát, s idézi Rogerset, aki szerint minőségileg más látásmód jelenik meg a dialógusban. Nézőpontok artikulálása, képviselete, ütközése, egyeztetése zajlik benne,[4] s Jeney Éva szerint is a biblioterápia leghatékonyabb formájában éppen ezért csoportmunka, ahol a terapeuta a beszélgetés médiuma, s a nézetek átívelnek az értelmezett szöveg fölött. A mű megfejtésének folyamata önmaga tágabb lehetőségeinek a felfedezéséhez is eljuttathatja az olvasót a többiek körében, épp azáltal, hogy a mű kohéziója nem sérül. E szerint az elképzelés szerint mindig vissza kell találni hozzá.

Biblioterápia és irodalomtudományok

Hoi Cheu egyik cikkében[5] biblioterápia és irodalomtudományok kapcsolatát vizsgálja. Következtetésével csak részben értek egyet, amire a szerző elképzelésének ismertetése után rátérek. Roland Barthes szövegelméletéből kiindulva a biblioterápiát a recepcióesztétikával és az irodalmi hermeneutikával hozza összefüggésbe. Derrida nyomán és Stanley Fish 1980-ban megjelent könyve alapján *(Is There a Text in This Class?)* azt tételezi, hogy a biblioterápiának sok közös vonása van a recepcióesztétikával, ugyanakkor számottevő eltérés is kimutatható a két irányzat között. Minthogy a biblioterápia olyan multidiszciplináris interaktív tevékenységi forma, amelynek célja az ember testi-lelki egészségének fejlesztése, az olvasóközpontú szemlélet a döntő

[3] Papp Ágnes Klára: *Több-személyes világirodalom-történet. A perifériáról a centrum. Világirodalmi áramlás a 20. század középső évtizedeitől 1–2.* Szerkesztette V. Gilbert Edit. Pannónia Könyvek, Pécs, 2004–2005. 163+153 oldal. Élet és Irodalom 49. évfolyam, 45., 2005. november 11, 11. http://www.es.hu /papp_agnes_klara;tobb-szemelyes_vilagirodalom-tortenet;2005-11-13.html Uő: *Átlátunk az üvegen? Gondolatok a kortárs irodalomról.* Napkút Kiadó, Budapest, 2008. 319–323. A szerző itt egy irodalomtörténeti beszélgetőcsoport kollektív szubjektumát tekinti igen találóan „több-személyesnek", minthogy nem marad érintetlenül az egyéni, a „saját" kultúráról kialakított és kinyilvánított értelmezés, hiszen kanalizálják a többiek, akik reflektálnak rá: ők a visszakérdező „másik", „mások".

[4] Jeney, Éva: *Bibliotherapy and literary theory. Dialogue as the common denominator of bibliotherapy and literature.* In *CD.*

[5] *There Is No Class in This Text: From Reader-Response to Bibliotherapy.* Textual Studies in Canada Summer 2001. 13/14. 37–43.

fontosságú a biblioterápiában, sőt eltolódás jön létre benne ebbe az irányba, mivel a terápiás folyamat célja nem a műértelmezés, hanem az olvasók érzelmi és kognitív igényeinek a kielégítése, és ennek a révén pozitív pszichológiai fejlesztés. A biblioterápia igen produktív módon képes ugyan bevonni működésébe az irodalomtudományok újabb ágait, ám inkább a dekonstrukciót, mint a hermeneutikát. Míg ugyanis a hagyományos és a hermeneutikai érdekeltségű irodalomtudomány az irodalmi művet állítja középpontba, addig a biblioterápiában a szövegtudományok felé tolódik el a hangsúly. Hoi Cheu biblioterápiás „Olvasási Hálójának modelljén" belül a „szöveg"-be az olvasók is beletartoznak, a különböző írásművek pedig csomópontokként tartják össze a hálót. Egy olvasó olvasata kognitív és/vagy érzelmi változásokat idéz elő a másikban, s ez új narratíva kialakulásával jár. A keletkező narratíva az újonnan kialakuló identitás „pretextusa", ám a folyamat nem ér véget az új narratív struktúra megszületésénél, hiszen az új mű maga is „pretextusa" egy következő műnek. A biblioterápiában a „recepcióesztétikai" természetű kérdések nem hermeneutikailag motiváltak, hanem olvasó-orientáltak: hogyan ismer magára az olvasó az olvasás révén, és az olvasás hogyan idéz elő benne érzelmi és kognitív változásokat. A biblioterápia aktív összetevője éppen az olvasók szövegépítése, miközben az olvasott szövegeknek csupán a katalizátor szerepe jut. Paradox módon az igazi szerző a terápiás olvasás folyamatában az olvasó, mivel az olvasás az írás „pretextusa". Álláspontom annyiban tér el az övétől, hogy kevésbé vallom ilyen fokon olvasó felé eltolódottnak az optimális biblioterápiát. A befogadó általi továbbgondolást, továbbírást, továbbmondást nem a műtől történő eltávolodásként fogom fel, hanem dialógusként a műről, annak részeként. Biblioterapikus faggatása is a mű létmódjához tartozik. Nem vélem olyan jelentősnek, hogy a terápiában résztvevő személy aktivitása folytán átlépnénk a szövegirodalomba, hogy a hangsúly immár áttevődne más szövegek képződésére. Nem tartom se célszerűnek, se kívánatosnak, se hatékonynak a lineáris irányt: a pretextusok generálódását egymásból, messzire jutva el a műtől saját mentális terekbe. Az én modellem a hermeneutikai köré, a műhöz intézett kérdéseké-válaszoké egymáson át; alakzata a megszemélyesülő dialógusé. A mű nem apropója, kiindulópontja a beszélgetésnek, nem asszociációk elindítójaként funkcionál, ugyanis ő maga tartalmazza a feloldást is. Éppen nyelvi megalkotottsága, sajátos, egyedi kompozíciója, narrációja, esztétikuma foglalja magában a válaszokat is önnön kérdésfeltevéseire, az általa implikált, gerjesztett kérdésekre. Az implikált és a valós olvasó közti eltérés reflektálása is segíti a biblioterápia céljait: milyen az a világ, hogy érezném magam benne én? Ezért használom továbbra is a Hoi Cheu felfogása szerint korszerűtlen „mű" terminust, nem a szerzői intenció pozitivista értelmében, inkább a strukturalistákéban. A „mű" megközelítése felfogásomban igenis hermeneutikailag motivált: a használó érdekelt benne, hogy ne távolodjon el tőle túlzottan, részesüljön megértésében – ezáltal kap segítséget ebben az esztétikailag objektivált formában a műtől önnönmaga problémáira. A saját közelítés, élmény, szövedék, szövegérintettség megosztásának igénye hívja létre a művek értelmezésére, megfejtésére alakuló, létrejövő spontán és szervezett, vezetett közösségeket.

Laikus olvasók

Tapasztalható, mennyire szeretik a laikusok, ha velük egy körben beszélnek kritikusok együttesen látott-hallott művekről, vitatják meg azokat az ő jelenlétükben. Ez a formáció vitatott, hierarchikus képződmény, melyben a közönség látszólag passzivitásra van kárhoztatva, egyirányú befogadójaként a szakszerű értelmezéseknek. Valójában viszont feldolgozhatja, továbbviheti saját köreibe a hallottakat. A profik értelmezésének hallgatása a többiekben lehet dinamikus, aktív folyamat, előértelmezői stádium. Az aktív közös értelmezés: a nem szakmai olvasó bekapcsolása saját érintkező felületén át a nagyobb egységbe pedig már katartikus erejű, megtestesülő hermeneutika: esztétikai természetű tevékenység. Projektjeimben (például hivatásuknál fogva) érintett laikusokkal értelmezünk irodalmárok moderálásával magas esztétikai minőségű alkotásokat.[6] A folyamat forgatókönyvének kidolgozása a terápia kulcskérdése. A terapeuta különleges szerepet játszik, sokoldalúan koordinál. Irodalmi és pszichológiai kompetenciájával jelen van, és háttérbe vonul váltakozva, sőt egyidejűleg: amikor nem szól, akkor sem kevésbé jelenlévő. Tudnia és éreznie kell, mikor mennyire lehet tevőlegesen aktív. Kibontja és kibontatja a csoporttal a műben rejlő egzisztenciális tartalmat, a műről beszélteti a résztvevőket úgy, hogy érintettségük érvényesüljön, ám a mű általi fedésben és védettségben. Ahogyan a meseterápiában a mese mágiája, nyelve, világképe óv, úgy más irodalmi műfajoknál a szövegkohézió, a mű megalkotottsága, komplexitása, nyelvi megformáltsága teszi védetté a hozzá forduló személyt. A spontán, terapeuta nélküli beszéd egy műről (ahogy a laikusok, a rajongók körei, honlapjai, szerveződései is példák rá időnként) – elcsúszhat. Lényegi kérdés a megnyilatkozások koordinációja. A szakmai irányítás a személy és a műalkotás védelmét is biztosítja. Kevésbé lehetséges így, az ő jelenlétében vájkálni a megnyilvánulóban, s nem történik visszaélés a művel. Használata korrekt elveken alapul, a módszer az alkalmazott irodalomtudomány része lesz, professzionális (adekvát) viszony fejeződik ki benne, általa az irodalomhoz. Szakmai olvasón ugyanis (amely vitakérdés, ellentmondó definíciói vannak[7]) olyan befogadót értek, aki a művet minél teljesebben, rétegzettebben közelíti meg, nem egyszerűsít, élvezetét nem szűkíti le egyes kódokra. A biblioterápia érdeke is az, hogy méltó (nem féloldalas, nem felszínes, nem erőszakolt) találkozást segítsen elő a művel, így részesülhet a terápiában résztvevő a minőségi irodalom gyógyító energiáiból. Nem hagyja laikusnak maradni, laicizálódni a résztvevőt, hanem éppen azokkal az eszközökkel látja el, abban a látásmódban részesíti, amely az esztétikumra teheti fogékonnyá. Arra érzékenyíti. Életszövegei visszaíródnak a kitüntetett szövegre, azzal méretnek meg, azzal dialogizálnak, de nem önállósodva, hanem a művet megérteni vágyva. Kontextusokat, metatextusokat ad a résztvevő, nem pedig

[6] Lásd a 17. jegyzetet.

[7] Lóránd Zsófia, Scheibner Tamás, Vaderna Gábor, Vári György (szerk.): *Laikus olvasók? A nem-professzionális olvasás értelmezési lehetőségei.* L'Harmattan, Budapest, 2005.

pretextusokat gyárt további textusokhoz, a másik élettörténetéhez, ahol a kiinduló mű is egy pretextus a többi sorában. Tehát elvi, szemléleti jelentősége van a hermeneutikai kódnak a biblioterápiában, a dialógus szókratészi értelemben az: a főszólam a műé, ahogyan ott is a beszélőé-tanítóé, mi beleszólunk, belekérdezünk, hogy megértsük azt, értelmezvén belső viszonyait, s megtalálva saját helyünket, bejáratunkat világába. Úgy írjuk szét, ha ehhez a dekonstrukciós metaforához ragaszkodnánk, hogy felerősítjük egyes pontjait résztvevő beszédünkkel, élővé tesszük hozzászólásunkkal, beleíródva belakjuk egyes helyeit.[8]

Én tehát a biblioterápia minőségi szépirodalmat „használó" ágazatával foglalkozom, s nem az önsegítő pszichológiakönyveket alkalmazó,[9] sem a betegeket gondozó ágával, minthogy az utóbbihoz, úgy tartom, más kompetenciákra is szükség lenne. Programom az egészséges kamaszokat és felnőtteket részesíti az irodalom által, annak támogató erejében egzisztenciális léthelyzeteik megoldására.

Mindez megtörténhet egy jó irodalomórán is – és sokszor tényleg megvalósul. Az ilyen magyarórákat megéltek mesélnek legendákat aztán tanárukról s válnak olvasó felnőtté. Ezt művelte például Mérei Ferenc tanítványaival,[10] s megannyi karizmatikus tanáregyéniség a művészetben és a szóbeliségben, erről szól *A holt költők társasága*. A tanterv, a tananyag egyéb (történeti, elméleti) vonatkozásait az ilyen tanárok a műértés természetes összetevőiként közvetítik, a műhöz történő közel jutás lépcsőfokaiként, köreiként, kontextusaiként.

Hasznos az irodalom – az irodalomtanításnak lehet haszna. Ma is – s már mióta – kívánatosan aktuális ez az óhaj, s indokoljuk létjogosultságát sokfélén. Kálmán C. György például azzal, hogy írástudó, szövegértő, művelt és művelhető, különböző szintű és típusú kvalifikált munkahelyeken továbbképezhető diplomás a bölcsész, az irodalmár. Tud érvelni, gyakorlati rétor és hasonlók. E mellé az argumentáció mellé én az élni segítő funkciót emelném ki, a mentálhigiéné, a lelki egészség szempontját. Az irodalom lehet vonzó, lelki szükségletet betöltő médium: a mindenkori emberi panasz és öröm szava. Az irodalomóra lehet adekvát terepe a biblioterápiának, de *más közegek ugyancsak léteznek, teremthetők és teremtendők művelésére*. A művek köré szerveződő csoportos biblioterápia az élményt, a kételyt, a kérdéseket osztja meg önismereti téttel. Az irodalomtörténet és irodalomelmélet bevonásával érjük el az árnyaltabb világmegértést. Az eddigiekből nyilvánvaló: eleve irodalomolvasó, minőségi irodalom iránt érdeklődő, olvasási tapasztalattal, gyakorlattal rendelkező személyek csoportjait moderálom, az ő igényük hívta létre köreinket. A résztvevő modellekkel találkozik a művekben, s ezekből választ-

---

[8] V. Gilbert Edit: *A Tanítvány, a Krónikás és az Áruló. Utak* A Mester és Margaritához. Pro Pannonia, 2001.

[9] Wang Ching-huang: *Reading for Stress Resulting from Looking After a Mother-in-Law with Alzheimer.* In *CD*; Judit Sámi: *Self-help and creative bibliotherapy in Ireland* – a „Books Can Help" programról számol be (In *CD*), ahol önsegítő könyveket kap a kliens. Én nem a didaktikus, a könyvbe sűrített receptúrát hasznosító, hanem a szépirodalmi ággal foglalkozom.

[10] *Mérei élet – Mű*. Tanulmányok. Szerkesztette Borgos Anna, Erős Ferenc, Litván György. Új Mandátum Könyvkiadó, Budapest, 2006.

hat, ezeket viszonyítja (egymáshoz, magához, magukhoz). Felszabadítóan hat rá, hogy nemcsak egy út van, a sajátja, a neki nyilvánvaló, az elsőre felismerhető, hanem többféle – ami az irodalmi mű távlatából látszik jól, rajzolódik ki általa. A másikkal való dialógus dialógusfilozófiai-esztétikai vonatkozásairól beszélő Jeney Éva és a bahtyini monologikus (mindentudó narrátori) és polifonikus, dialogikus (többféle szereplőit figyelembe vevő narrátori) beszéd különböző hatásáról beszélő Papp Ágnes Klára is[11] ebben a kontextualizálásban mozog, ebben a viszonylatban érdekelt.

Felismerjük a saját ügyünket, de lehetőségünk nyílik a másikat is megérteni, éppen ezáltal korrigálhatjuk saját rossz, fájdalmas, önsértő működésünket. A mű „másik"-ja és a saját „másik"-unk nem feltétlenül esik egybe. A műalkotásban megérinthetőbb, kitapinthatóbb a saját és a másik, még ha magunkon, a mi olvasatunkon, értésünkön át is. E modellek, szerepek direkt felismertetésétől viszont a befogadót óvnunk kell. Saját ebbéli vélekedésünk ráoktrojálásától (ki is vagy te a műben?) óvakodjunk. Hagyjuk inkább, hogy a résztvevők helyezzék el a mű terében magukat, közelítsék annak vonatkoztatási rendszerében egy szereplőhöz, megoldáshoz, vonulathoz tapasztalatukat. Ismerjék fel maguktól saját érdekeltségüket, érintettségüket, hiszen éppen ez a biblioterápia célja, ezzel a vággyal csatlakoznak hozzánk, ám a túlzott kitárulkozástól őket magukat is meg kell óvnunk. A pragmatikus irodalomtudomány elfogadja a szubjektív színezetű megközelítéseket, bátorítja annak felfedését, ki milyen egyéni körülmények között találkozott a művel, ki ajánlotta neki, hogyan bukkant rá, miként hatott rá, milyen nehézségekbe ütközött befogadása során, milyen körülmények között olvasta azt. Ezeken az ártatlanabb közléseken lép túl a befogadó a biblioterápia részeseként, amikor parallel eseteket tár fel életéből. Nem ajánlatos egyenesen rákérdeznünk, hogy kiben-miben ismeri fel magát, nem célszerű ráolvastatnunk a művet egyenesen az ő életére, s nem kell bátorítani az azonosulást. Ha elkezd mélyen megnyílni, akkor is a mű sugallatához érdemes visszavezetni, ráhangolni annak összhangzatára. A műben körvonalazódó megoldások *kompozíciója*, a narrátori nézőpont, a szereplők rendszere, a viszonyháló kitapintása mind-mind segíti a mintához történő megmenekítő visszatérést a saját fájdalomból, traumából, annak feldolgozásaként. A biblioterápia résztvevője számára a provokatív szembesítés súlyossága helyett ajánlható az ő számára megnyíló, szembeötlő, őt fogva tartó, neki fontos, beszédes hely, rész, szereplő kiemelése, s az arról való *közvetített* beszéd szorgalmazása, amelynek érzelmi hangsúlyaiban úgyis kirajzolódik az érintettség mibenléte.

A kiválasztás szempontja mindig izgatta, izgatja a terapeutákat, a szakirodalmat.[12] A kortárs irodalom bevonása a kevesebb (nyelvi, referenciális) áttétel és a kisebb távolság miatt hasznosnak tűnik. Hozhat, ajánlhat a résztvevő is számára fontos olvasmányt. Vajon minden mű alkalmas biblioterapikus feldolgozásra, a „fekete" irodalom is? – teszi fel a kérdést Jókai Anna a már emlegetett II. Művészetterápiai

[11] Papp, Ágnes Klára: *Bibliotherapy from the perspective of narratology.* In *CD.*
[12] Lásd ehhez Hász Erzsébet: *Irodalomterápia I. Szöveggyűjtemény.* Gondolat–Animula, Budapest, 1995.

Világkongresszuson, s arra nemmel válaszol.[13] Jókai Anna Elfriede Jelineket emelte ki negatív példaként, akinél, olvasatában, a perverziók, az elutasítás, az élethez való negatív viszony dominál. Mohás Lívia az agresszióban rejlő teremtő erőről, a kontrollált extázisról, a Hős és a Művész archetípusaiban az Árnyékkal történő munkáról, az Árnyék energiájának felhasználásáról beszél Ady, Wagner, Dürrenmatt és mások életének és műveinek példáján át, bevonva természetesen az antik mitológiai alakokat, archetípusokat. E művészek veszélyesnek érzik magukat személyes környezetükre és saját intim szférájukra, kreativitásuk drogként funkcionál, negligálják emberi viszonyaikat. Érzékenységük az alkotásra – és nem humán környezetükre irányul, azt éppenséggel sértheti, írja. Az Árnyékot nem mindig sikerül progresszív módon kiélni művészetükben sem. Gyűlöletünk beszédes, meg kell kérdeznünk, mi taszít annyira, miért képezünk Árnyékot, s ezek a művek is segítenek ebben. „Életet adni és élni – agresszió", így[14] Mohás Lívia. Jelenits István előadásával, s annak már a címében[15] megfogalmazódó állításával mélységesen egyetértek: „Miért jó, ha az esztéta betekintést nyer a biblioterápiában alkalmazott értékes irodalmi szövegek terápiás fogadtatásába, és miért jó, ha a terapeuta ismereteket szerez az általa alkalmazott irodalmi művek esztétikai értékeiről?" Jelenits István a kommersz, irodalmi értéket nem képviselő szövegek alkalmazásától határolódik el a biblioterápiában. A provokatív, kaotikus világérzést kifejező, akár destruktív életérzést ábrázoló művek viszont, éppen az ellenhatás elve alapján, az ellenpontozás megtalálásával, az ellenreakció kikényszerítésével személyiségfejlesztő és problémamegoldó, feloldó erejűek, érvényűek lehetnek, vélem én. Az esztétikai értékesség, érvényesség támogatja őket, s ezáltal nem záródnak ki ebből a körből sem. Minthogy emberi helyzetek, érzések, viszonyok, állapotok egyedi megjelenítése[16] folyik ezekben az elsőre (a narráció felülírhatja a szereplői attitűdöt!) destruktívnak tűnő művekben is, foglalkozhatunk velük biblioterapikus céllal a csoport ismeretében. Ám azok a művek, ahol egyoldalú, féloldalas, egyhangú a megközelítés, ahol a sérült személyiség dominál a műegészben, a narratív kompozíció kiegyensúlyozó szerepe pedig hiányzik, nem tartoznak elsődleges merítési körünkbe. Velük is meg lehet próbálkozni, hiszen nem a mindentudó narrátor által szentesített műveket használjuk, hanem a problematizáló, latolgató, többféle megoldást felvonultató alkotásokat, amelyekkel az olvasónak is van bőven dolga, amelyek megfejtési folyamatába alapvetően bevonódik, ahol számítanak az ő aktivitására. Ha megdolgozik, akár megszenved az ilyen művel, akkor lesz rá hatással, akkor sugárzik ki az életére az irodalom. A küz-

---

[13] Jókai, Anna: *Soul and literature.* In *CD.*

[14] Mohás, Lívia: *The Dangers Of Creativity.* In *CD;* Dr. Czeizel Endre: *Aki költő akar lenni, pokolra kell annak menni? Magyar költő-géniuszok testi és lelki betegségei.* GMR Reklámügynökség DTP, Sticker, Budapest, 2001.

[15] Jelenits, István: *Why is it good for an aesthete if he has an insight into the literary value of the in the bibliotherapy applied texts and why is it good for a therapist if he is knowledgeable about aesthetic values of the applied literary works?* In *CD.*

[16] Magyari-Beck, István: *Five Axioms of Human Paradigm.* In *CD.*

dés a szöveggel analóg a küzdéssel a saját életben. Ez a narrációtípus nem zárja le és nem ítéli meg, el a szólamokat, nem emelkedik felül rajtuk, azokon belül tartja meg az olvasót. Óhatatlanul felmerül az a kérdés is, hogy a nehéz, bonyolult, például narrátori vezérszólam nélküli Dosztojevszkij-szövegek miképpen is lehetnek hatékonyak a biblioterápiában, laikusokkal olvasva, beszélve meg őket. Megkockáztatom ezzel kapcsolatban a következő, csak első hallásra merésznek vagy álnaivnak tűnő kijelentést. Érdemes az összetettebb műveket is ajánlani érdeklődő csoportunkban és bízni bennük, együttes erőfeszítésünkben, az esztétikum hatóerejében, segíteni felgöngyölítésükben. Erre is példák Ulickaja-olvasó szeánszaink,[17] amelyek szerteágazó szereplőrendszerű, több cselekménysíkon futó hosszú regényeket tettek megbeszélés tárgyává (ha a narrációjuk másféle is). Nemcsak a szerkezet viszonylagos bonyolultsága, hanem a megterhelő tematika és a szélsőséges érzelmi állapotok megjelenítése nehezítette meg látszólag e művek terapikus befogadását. Közös értelmezésünk az önromboló attitűdöt, az öngyilkosságot és a tragikumot, a veszteséget is elhelyezte a művekben megnyilvánuló lélektani, szociológiai, genetikai és sorsalakító logikában. A részletekre és a műegészre egyaránt koncentrálva, azok finom útmutatásai nyomán tapogattuk le e művek világképét, amely meglepően rendezettnek bizonyult. A kész receptet kínáló mű viszont nem hatásos, nem emlékezetes. Kétes az aforizmagyűjtemények hatékonysága is.[18] Elgondolkodtató mégis a pozitív hangvétel és minta erejének hangsúlyozása oly sok biblioterapikus rendszerében, így Oláh Andor életművében, aki egyénre szabott biblioterápiát művelt holisztikus természetgyógyászati tevékenységében. A gyógyító energia a jó szavakon, a jó, helyreállító mintát megjelenítő irodalmon (ezzel nagyrészt egyet is értek) átáramlik, írja-mondja Bánszky Judit és Borsikné Sudár Zsuzsanna Oláh munkásságáról.[19] Életstílusváltást, teljesebb életet sugallhatnak a megfelelő könyvek, amelyeket személyre szabottan ad az orvos a beteg kezébe, s nem iskolás, intellektualizáló elemzést folytatnak róluk, írják a fenti szerzők. Az egyéni terápia része tehát az olvasás is, ám csak az olyan klienssel/beteggel, aki szeret olvasni. Azt kell kihallani a könyvből, amit neki jelent

---

[17] *Embertan és irodalom. Elbeszélésbe oltott gének Ljudmila Ulickaja regényeiben.* Művészetek Háza, Pécs, 2005. Szerkesztette V. Gilbert Edit. (Konferencia és kötet a *Médea és gyermekei* és a *Kukockij esetei* című regényeiről.) Itt például: – *Gyöngy és szike I. – a közös kaland.* 7–22. *Gyöngy és szike II. – egy értelmezés.* 23–28. – *Túlvilág-képzetek a kortárs irodalmakban, avagy a spirituális határátlépő tapasztalat narrato-poétikai megfogalmazódása az utóbbi 50 év szépirodalmában.* A konferencia előadásai lásd *A perifériáról a centrum. Világirodalmi áramlás a 20. század középső évtizedeitől 3. Trends in World Literature from the Middle Decades of the Twentieth Century to the Present. From Periphery to Centre.* Szerkesztette V. Gilbert Edit. Pécs, 2006. *Egymásba olthatók-e – és milyen szinten – a vallások, avagy kioltják egymást?* Kultúroltás-konferencia 2010, Pécs (kerekasztal az egyházak képviselőivel a *Daniel Stein, tolmács* című regényről, erről az alkalomról lásd V. Gilbert Edit: *„Ami az ókorban elválasztott minket, az most sem fog összekötni"* (Vilmos Lászlóval közös publikáció). In *Utánad, olvasó!* Szerkesztette Géczi János, Makai Péter. Pannon Egyetem, Modern Filológiai és Társadalomtudományi Kar, Antropológia és Etika Tanszék, Veszprém, 2011. 93–102.

[18] *Buksisimogató* [Kornis Mihály: *Vigasztalások könyve.* Tericum, 2005]. http://www.litera.hu/object.042976fc-4977-460f-a8db-3ae6634f7e75.ivy; Életed megváltoztatható. [Kornis Mihály: *Lehetőségek könyve.* Kalligram, 2007] Műút 53. évfolyam (Új folyam), 2008/6. 79–81.

[19] Bánszky, Judit, Borsikné Sudár, Zsuzsanna: *A Hungarian Pioneer of Bibliotherapy: Dr. Andor Oláh.* In *CD.*

itt és most, s az a jó olvasmány, amelyből élet és halál kérdéseire lehet választ kapni, véli az orvos, s hogy helyreállítja ez a fajta olvasás és olvasásélmény-megbeszélés azt, ami eltört a személyben, felépíti, ami soha nem volt meg. Segít a természettel, az emberekkel, saját magával, az élet nagy kérdéseivel, intellektusunkkal, jobbik önmagunkkal, jobb és bölcsebb oldalainkkal kommunikálni, mindezekkel dűlőre jutni, így Oláh. „A biblioterápia tehát nem más, mint egyszerűen saját tapasztalataink tudatosítása, és ebből a megértésből, ennek a birtokában kreatív módszer létrehozása – gyógyításunkra [fordította G. E. a CD-n közzétett szövegből]". Ezt a felfogást azzal a kiegészítéssel fogadom el, hogy jól kell érteni a könyvet, oda kell figyelni rá türelmesen. A művek valóban pozitívan hangolhatnak bennünket. Nem egyszerű azonban egy műből kisajtolni azt, amit nekünk éppen jelent, s a fenti rendszer erre nem fordít elég figyelmet, nem fejti ki, mintegy magától adódónak tételezi, hogy kész receptúra található a könyvekben, csak jól el kell találni, kinek melyik az orvosság. A Sipos Lajos által képviselt mély szöveg- és önértést támogató hermeneutikai megközelítés áll hozzám a legközelebb,[20] mely a mű és a befogadás önértő, analógiás, reflexív, önreflexív, félreértő, félreolvasó, folyamatos önértelmező természetéről beszél korunkban.

A kiválasztás praktikus szempontjai között az első helyen a terjedelem és a hozzáférhetőség szerepel. Bár érvelhetünk a részlet hasznosíthatósága mellett, sőt a hosszú regény is előfordult példáink közt, a csoport jellegétől (érdeklődésétől, terhelhetőségétől, az olvasásban, a különböző nehézségű, típusú szövegekben való jártasságától) függ, meddig mehetünk el az egyes esetekben. Válasszunk lehetőleg teljes művet, amelynek elolvasásáról meg tudjuk győzni a résztvevőket. A novella, a vers együtt is elolvasható, a kisregény otthoni munkát feltételez a terápián előkerülő részletek együttes, értelmező, elmélyülésre lehetőséget adó hangos felelevenítése mellett. Ez utóbbi kívánalomnak tesz eleget, ezt a fajta feldolgozást teszi lehetővé a hazánkban is ismert orosz írónő, Ljudmila Ulickaja munkásságából a *Szonyecska* című kisregény. A címadó nőszereplő neve kicsinyítve fordul elő a címben és a szöveg jó részében, itt utalhatunk a kicsinyítés, becézés lehetséges jelentéseire, funkcióira. Alakja vitákat gerjeszt, mert egybeesik a hagyományos, mindent eltűrő nőével, s e jellegzetessége: premodern, tradicionális mivolta posztmodern utáni korunkban provokatív erővel bír. A sorsba történő belenyugvás értelméről, okáról, motívumairól, a saját sors okozásáról, az öntudatos, a magát elhagyó, a sokoldalú, a magát alávető, a passzív, a konfliktushelyzetre változtatással reagáló, a megalkuvó nő alakváltozatairól, átfedéseiről, ezzel összhangban a különböző feminizmustípusokról esik szó terápiánkon. Szonyecska kudarcos életéről és sikertörténetéről (mindegyik kiolvasható a szövegből) elmélkedve saját viszonyulásainkat, szerepeinket, nehézségeinket, megfeleléseinket, preferenciáinkat, egyeztetéseinket tárjuk fel – a műben.

---

[20] Sipos, Lajos: *Literature mediation as interpretation and personality development.* In *CD.*

Kamarás István

KÉT KOSZTOLÁNYI-NOVELLA HATÁSA ÉS ÉRTELMEZÉSE

„A könyvet mindig ketten alkotják:
az író, aki írta, s az olvasó, aki olvassa."[1]

1. A novellák által felkínált értelmezési lehetőségek

Mindkét novella olyan műalkotás, mely megfelel *M. Bahtyin* leírásának, és az olvasót dialogikus létesemény cselekvő részvevőjévé avatja, melyben a lét egyedisége és konkrétsága nyilatkozik meg.[2] Ugyanakkor megfelel *T. S. Eliot* világnézetek, filozófiák, politikai meggyőződések és vallásos hitek feletti bölcsesség-szférájának, mely „mint logosz szünosz ugyanaz mindenkinek és mindenütt",[3] ugyanakkor nem igényli, hogy lemondjunk vallott filozófiánkról, hitünkről, hanem megfelelő magasságot és tágasságot biztosít ahhoz, hogy akár túlláthassunk nézeteinken.

Mindkét novella sokféle kérdésre kínál választ, sőt ellentétes válaszokat is, melyek ugyanakkor nem oltják ki, hanem éppen kiegészítik, beteljesítik egymást. Az olvasón múlik, hogy a sokszólamú válasz lehetőségei közül mennyit valósít meg. *Bahtyin*nal szólva „egyetlen szólam semmit sem fejez be, és semmit nem old meg. [...] Két szólam az élet minimuma, a létezés minimuma".[4]

Mindkét novella egyik szólama szociológiai jellegű. *A bolgár kalauz* szereplői különböző kultúrákat és különböző társadalmi pozíciókat képviselnek, kapcsolatuk egyaránt értelmezhető mellérendelődő közeledésnek (akár barátságos kíváncsiságnak, akár bizalmas kapcsolatnak) és alá-fölérendelődésnek (egyfelől megalázkodásnak, másfelől úri szórakozásnak, vagy leereszkedő osztálygőgnek). A *Fürdés* is kínál szociológiai szempontot az olvasói válasz kialakításához. Suhajda az alsóközéposztály tipikus képviselője. Egy olyan személy, aki kisembernek, tucatembernek, jelentéktelennek érezheti magát, aki mások előtt hajbókol, és csak családjában érezheti magát hatalmasnak.

---

[1] Kosztolányi Dezső: *Nyelv és lélek*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1990. 449.

[2] Mihail Bahtyin: *A szöveg problémája a nyelvészetben, a filológiában és más humán tudományokban*. In uő: *A beszéd és valóság*. Gondolat, Budapest, 1986. 487., 495., 507.

[3] T. S. Eliot: *Goethe a bölcs*. In *Írók írókról*. Budapest, 1979. 487.

[4] Mihail Bahtyin: *Dosztojevszkij poétikájának problémái*. Gond–Osiris, Budapest, 2001. 315.

Fontos szólama mindkét novellának a lélektani, mely elősegíthet pszichologizáló válaszokat is. A *Fürdés* esetében Suhajda tudattalan vagy tudatos szeretete és/vagy gyűlölete, a szeretet eltitkolása és kimutatása, a kisfiú félelme és/vagy gyűlölete apja iránt, az anya megérzései alkotják a lélektani mezőt. *A bolgár kalauz* regisztere legalább ennyire gazdag. Az olvasó legalább annyira érzékelheti a szavak nélküli kommunikáció lehetőségét, mint a lehetetlenségét, legalább annyira az intuíció és az empátia fontosságának hangsúlyozását, mint a manipulálást, a hazardírozást, az öncélú szórakozás és a hatalom fitogtatatását, valamint a meghallgattatás és a kitárulkozás, a megvigasztaltatás igényét ugyanúgy, mint a természetes kíváncsiság, a nyitottsággal jellemezhető habitus és/vagy a játékos kreativitás megnyilvánulását.

Mindkét novella nagymértékben kielégítheti az olvasó erkölcsi ítélkezési igényét, indukálhat akár csupán moralizálgató, akár kifejezetten etikai olvasói válaszokat, vagy ilyen elemeket is magában foglaló olvasatokat. *A bolgár kalauz* esetében Esti Kornél viselkedését az olvasó akár ördöginek vagy cinikusnak, de legalább is lelketlennek, közömbösnek is ítélheti, aki a másik embert kísérletezése puszta eszközének, játékszerének tekinti, vagy legalább is olyan embernek, aki a másikat inkább megfejteni, semmint megérteni akarja. Ugyanakkor (akár ugyanaz az olvasó) érezheti Estiben a felebaráti együttérzés vagy akár szeretet megjelenését. A felelősség-felelőtlenség erkölcsi mércéjének alkalmazása kézenfekvőbbnek tűnhet a *Fürdés*re adandó olvasói válaszok kialakításában.

Mindenkiben felvetődhet a kérdés: bűnös-e egyáltalán Suhajda, vagy egy tragikus véletlen áldozata? És ha bűnös, miben vétkes: felindulásból és/vagy gondatlanságból elkövetett emberölésben vagy pedig csupán abban, hogy rosszul – a gyerek érdekében, de túlságos szigorral, szeretetét elpalástolva – szerette fiát? Megbánta-e bűnét, vagy csupán kétségbeesett? Természetesen felvetődhet az anya felelőssége is, hiszen rábízza az apjától rettegő kisfiút a gyűlölködésig feszült férjére.

Filozófiai válaszokat is kínál bőségesen mindkét novella. *A bolgár kalauz* felveti a megértés lehetőségének vagy lehetetlenségének kérdését, a nyelv és a megértés összefüggését, az egymásrautaltság és az emberi méltóság problémáját. A *Fürdés* lehetőséget ad az élet értelme és értelmetlensége, az ember „hirtelen-váratlan" halandósága, a sorsszerűség és a „sors irányíthatósága" problematikájának átgondolására.

Vallásos vagy vallási értelmezésre kevesebb lehetőséget kínál a két novella, de azért akadhatnak olvasók, akik a *Fürdés* végkifejletét Isten büntetésének, *A bolgár kalauz* Esti részéről kimondott végső igenjét pedig isteni sugallatnak értelmezhetik. Akadhatnak olvasók, akik számára a *Fürdés*ben a „lélekvesztő", az „Istenesné", az „ördögcérna" szavak, valamint Jancsi keresztbetett karjai és a „Még három se volt" olyan szövedékké állnak össze, melyek valamiféle vallási értelmezést indukálhatnak.

2. *A „hivatásos olvasók" értelmezései*

2.1. *A bolgár kalauz*

Míg e kutatás keretében a „laikus olvasók" döntő többsége önálló novellaként olvasta ezt a novellát[5] (még akkor is, ha középiskolai tanulmányaiból emlékezhetett az Esti Kornél-kötetre), a „hivatásos olvasók" értelmezései természetesen rendre kalkulálnak az „Esti Kornél-jelenséggel", melyet legátfogóbban és legalaposabban a kritikai kiadásban szereplő, *Véres András* által írt befogadástörténetből (2011) ismerhetjük meg. A „hivatásos olvasók" közül többek számára az *Esti Kornél*ban „diabolikus groteszk ötletek válnak uralkodóvá",[6] maga Esti Kornél pedig ördögi szerepekben jelenik meg. Ugyancsak többek szerint Esti az elbeszélő elnyomott, lefojtott, tudatalatti énje[7] vagy neuraszténiás alakmás.[8] Másoknak az irónia megtestesítője, „aki megmutatja, hogy az erkölcsi értékek mennyire nem értékek".[9] *Kiss Ferenc* szerint Esti „voltaképpen pozitív hős", akiben „nem a sátániság fontos és nem a cinizmus, nem a költői jellem egyik felét képviseli, éppenséggel nem, hanem a személyiség egésze számára teremt új lehetőséget: prizmát, amely ha ferdén, ha eltúlozva, ha játékosan is, tabula rasát csinál a felosztott, megmerevedett, tilalmas világból", akinek „ártatlan szertelensége jóvoltából, a törvényen kívüli fesztelensége tágas terephez juttatja a folyton szomjas reflexív hajlamokat s a parádézásra, játékra, vágyó szellemességet, a humort is".[10] *Szegedy-Maszák Mihály* (1998), *Palkó Géza* (1998) és *Utasi Csilla* (1984) szerint Esti utazása a halálra való felkészülés, a halál felé vezető út. *Szegedy-Maszák* szerint „az 'amíg játszhatom, addig játszom' álláspont felvétele után Esti egyre határozottabb erkölcsi magatartást alakít ki: nem mond többet, mint amennyit valóban tud, így némaságra, magányra ítéli magát", ugyanakkor így „egyértelműen választja ki a világból azt, amit értéknek tart", és az olvasó tudatos megtévesztőjeként „a homo aestheticus vallásának hirdetője valójában moralista igénnyel lép föl".[11] Hasonlóképpen *Hima Gabriella* szerint sem játékos szerepet testesít meg Esti, hanem „burkolt filozófiát, én- és létmagyarázatot",[12] *Király István* pedig úgy gondolja, hogy „antropológiai pesszimizmus, a nihil tudata jellemzi az Esti Kornél-univerzum világképét.

---

[5] Még a középiskolás kérdezettek is, ugyanis Kosztolányi műveinek tárgyalása előtt találkoztak vele.

[6] Thomka Beáta: *A szimbolista elbeszélőszerkezet és a Kosztolányi-rövidtörténet formajegyei.* In uő: *A pillanat formái. A rövidtörténet szerkezete és műfaja.* Forum, Újvidék, 1986. 89–137.

[7] Rónay László: *Kosztolányi Dezső.* Gondolat, Budapest, 1977; Harkai Vass Éva: *A művészregény a 20. század magyar irodalmában.* Forum, Újvidék, 2001. 149–153.

[8] Kállay Miklós: *Különös írások.* Nemzeti Újság 1933. 109. sz. (május 14.) 27.

[9] Pozsvai Györgyi: *Esti Kornél: beszélő vagy elbeszélő?* In *Tanulmányok.* [Újvidék] 17. füzet, 1984. 25–32.

[10] Kiss Ferenc: *Az érett Kosztolányi.* Akadémiai Kiadó, Budapest, 1979. 439.

[11] Szegedy-Maszák Mihály: *Az Esti Kornél jelentésrétegei.* In Kulcsár Szabó Ernő–Szegedy-Maszák Mihály (szerk.): *Tanulmányok Kosztolányi Dezsőről.* Anonymus, Budapest, 1998. 240–258. 176.

[12] Hima Gabriella: *Kosztolányi és az egzisztenciális regény: Kosztolányi regényeinek poétikai vizsgálata.* Akadémiai Kiadó, Budapest, 1992. 168.

De Nietzsche arisztokratikus etikájával szemben demokratikus etika az övé".[13] *Németh G. Béla* Esti antropológiai agnoszticizmusáról beszél, arról, hogy amely éppen kétségei felől tagadja az egyoldalúan kollektív célelvű szemléleteket és egyoldalúan racionalista-dogmatikus felfogásokat, melyekkel szemben az egyén autonóm létének védelmét és az ember teljességének jogát kívánja oltalmazni;[14] másik írásában viszont Estit mély öntudással, maga-értéssel és emberértéssel jellemzi.[15] *Szitár Katalin* szerint Esti élettapasztalata nyelvi természetű, világában megkérdőjeleződik a nyelv és a nyelven kívüli valóság automatikus kapcsolata.[16]

Az *Esti Kornél*-novellák kontextusában természetesen egészen másképpen alakulhat *A bolgár kalauz* értelmezése, mint önálló novellaként. Így válhat az olvasó számára az öncélú játékos moralistává, az unaloműző szórakozás életre-halálra menő játszmává.

A bolgár kalauz „hivatásos értelmezései" körében viszonylag ritka a szavak nélküli sikeres kommunikációt hangsúlyozó értelmezés,[17] sőt jó néhányan éppen ennek az ellenkezőjét állítják: „a különböző nyelv lehetetlenné teszi az emberi érintkezést",[18] Esti „a kommunikáció szempontjából gyakorlatilag néma. Az ál-arc teremt lehetőséget a beszédre, attól függetlenül, hogy ezt a beszédet Esti nem érti, és ilyen beszédre nem is képes".[19] *Balassa Péter* szerint ez a novella illúziónak állítja be a metakommunikáció egyetemes érvényét.[20] A Wikipédia szerint is arról tanúskodik *A bolgár kalauz*, hogy „az emberi kommunikáció csak nagyon csekély mértékben nyelvi jellegű, a kapcsolatteremtés alapja a másik elfogadása, azaz nem meg- és elítélése a másik ember sorsának, hanem a közös emberi sorsból fakadóan igenlése és elismerése".[21]

Ugyancsak eléggé ritka az ártatlan, ártalmatlan, intellektuális játékot középpontba állító értelmezés.[22] *Bárdos László* szerint ez az intellektuális játék „súlyos, sorsszerű, kiszámíthatatlan játék. A kommunikáció, a kapcsolatteremtés bravúros

---

[13] Király István: *Individuáletika – társadalometika: Egy fejezet a Kosztolányi recepció történetéből.* In uő: *Kosztolányi: Vita és vallomás.* Tanulmányok. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1986. 437.

[14] Németh G. Béla: *Egy életszerető „nihilista".* In *Írók, művek, emberek.* Krónika Nova, Budapest, 1998. 5–25.

[15] Németh G. Béla: *Az önhitt ismeret ellenében: Az Esti Kornél szemléleti és műfaji problémái.* In Mész Lászlóné (szerk.): *A rejtőző Kosztolányi.* Esszék, tanulmányok. Tankönyvkiadó, Budapest, 1987. 117–128.

[16] Szitár Katalin: *Költő-alakmás: a szó hőse: Kosztolányi: Esti Kornél.* In uő: *A prózanyelv Kosztolányinál.* ELTE, Budapest, 2000. 193–213.

[17] Murányi-Kovács Endre: (1933) *Kosztolányi Dezső: Esti Kornél.* Független Szemle 1933/6. (szeptember) 9.; Kerecsényi Dezső: *Kosztolányi Dezső.* Irodalomtörténet 1937/1–2. 13.,15.; Bedecs László: *Jegyeket, bérleteket – A bolgár kalauz újraértelmezése.* Bárka 2010/2. 23.

[18] Szegedy-Maszák Mihály: *Az Esti Kornél jelentésrétegei.* 175.

[19] Palkó Gábor: *Esti Kornél: Kosztolányi Dezső (Kosztolányi Dezső: Esti Kornél).* In Kulcsár Szabó Ernő–Szegedy-Maszák Mihály (szerk.): *Tanulmányok Kosztolányi Dezsőről.* 194.

[20] Balassa Péter: *A bolgár kalauz.* Pesti Szalon, Budapest, 1995. 7–15.

[21] hu.wikipedia.org/wiki/Kosztolányi_Dezső

[22] Deményi Péter: *Kalauz a hintán.* Korunk 2005/1.

magánszámaként kivitelezett beszélgetés a bolgár kalauzzal váratlanul mélységes, fájdalmas titokba, egy ember rejtélyébe torkollik: méghozzá megfejthetetlen titokba".[23] A hivatásos értelmezők többsége megrendítő drámának,[24] információelméleti horrornak,[25] megalázó játéknak[26] tartja, vagy egy olyan elidegenedett állapotnak, melyben a bolgár nyelv a beszéd hatalmából kizárt területet jelenti, a bolgár ember pedig maga a kizártság megtestesítője.[27] Jellemző, hogy éppen a bolgár írók gondolják azt: nem Esti, hanem éppen a bolgár kalauz játszik az idegennel,[28] mert rájön, hogy az utas nem érti őt, és így ő kerül fölénybe, ugyanis „a vasutaslét végeláthatatlan tapasztalatának birtokában számára gyerekjáték volt rájönni az igazságra".[29]

Kiss Ferenc értelmezésében is szerepel „a nyelvnél is elemibb jelrendszer, mely az arcra van írva s a beszéd zenei effektusaiba", de legalább ennyire hangsúlyozza a lélektől lélekig jutás nehézségét, mint lehetőségét. Értelmezésben a lélektani mellett ugyanannyira súlyos az etikai szólam: „a színlelés ragyogó-frivol játéka mögött itt is megképződik valami súlyosabb jelentés: megrendült ámulás az emberre utaltság elemi szüksége láttán. [...] Könnyű észrevenni, hogy Esti fölénye milyen hamar elveszti a helyzet mulatságos voltából eredő könnyedségét, s a történetben hogyan válik egyre fontosabbá a kalauz emberi zaklatottsága, a közléskényszer által sejtetett dráma, s ezzel párhuzamosan Esti és a kalauz kapcsolatának alakulása is egyre feszültebb, vibrálóbb, izgalmasabb lesz. [...] *A bolgár kalauz* az emberekkel való játék kritikáját is kifejezi, mikor frivol humora fanyarra fordul. Ez a kesernyés humor megszégyenítése annak a zsonglőr-fölénynek, mely szellemi bravúr alkalmává degradálja egy másik ember bizalmát és ráutaltságát.[30]

Egészen más megközelítést érzékeltet két természettudós *Schiller Róbert* fizikai kémikus és *Tóth János* matematikus beszélgetése. „A történet tulajdonképpen kedélyes és tréfás, Kosztolányi nyelve derűsen ironikus, mégis döbbenten tesszük le még sokadik olvasás után is, mert *A bolgár kalauz,* az Esti Kornél történetek egyik legismertebb része, bizony hogy horror a javából. Információelméleti horror", állapítják meg. A befejezést illetően pedig azt, hogy boldogan végződik a történet.

---

[23] Bárdos László: *Utószó.* In Kosztolányi Dezső: *Esti Kornél. Esti Kornél kalandjai.* Unikornis, Budapest, 1995. 273.

[24] Kiss Ferenc: *Az érett Kosztolányi.*

[25] Schiller Róbert–Tóth János: *Esti Kornél entrópiája (Beszélgetés Tóth Jánossal).* Természet Világa 1996. 127. évf., december, 561–562.

[26] Bedecs László: *Jegyeket, bérleteket – A bolgár kalauz újraértelmezése;* Borbély Szilárd: *A bolgár kalauz.* In Szvetla Koszteva (szerk.): *A bolgár kalauz.* Pro Schola Alapítvány, Budapest, 2003; Krasztev Péter: *Kalauzkodás idegen vízen.* In Szvetla Koszteva (szerk.): *A bolgár kalauz.* Pro Schola Alapítvány, Budapest, 2003.

[27] Bedecs: i. m.

[28] I. m.

[29] Alek Popov: *A bolgár kalauz.* In Szvetla Koszteva: (szerk.): *A bolgár kalauz.*

[30] Kiss Ferenc: *Az érett Kosztolányi.* 444.

Csakhogy: „a kalauznak-e, Estinek, vagy nekünk, olvasóknak?" – kérdezik. Megállapítják, hogy „Esti 1 bit információ leadására képes, és ezt az 1 bitet a kalauz fel tudja dolgozni. Esti azonban képtelen arra, hogy a kalauztól származó információt dekódolja. Mit jelent ez a szituáció az információelmélet nyelvén? Esti Kornél kísérlete azt bizonyítja, hogy az *X*-hez képest jelentéktelennek tetsző *Y* hatalmas változásokat okozhat a kölcsönös információban", ugyanis a kalauz (vagyis általában az ember) „rémítően nemlineáris rendszer".[31]

Balassa Péter elsősorban filozófiai, de vallásos-misztikus felhangokkal is rendelkező értelmezése a két természettudóséhoz közelebb áll, mint az irodalmárokéihoz, ugyanis szerinte a novella „dinamikája egyre inkább egymás meg nem értésének, félreértésének, sőt megsebzésének történése felé mozog, hogy a legvégén majd egyet csavarodjon a történet".[32] *Balassa* úgy véli, hogy a kommunikáció zavarának, hiátusának és félreértéseinek nem az a fő oka, hogy Esti nem tud bolgárul, hanem „e szélső helyzet éppen a normális, a mindennapi közlés egymást nem értését mutatja szabályszerűnek.[33] Így ez a novella egyfelől a diszkurzív logikának, másfelől áttételesen a híres evangéliumi helynek („Legyen a ti beszédetek igen, igen, nem, nem, ami pedig ezen felül van, a gonosztól van"[34]) kritikája.[35] Ez esetben *Balassa* szerint az új tudás éppen az, hogy a nyelvet senki sem tudja, csakugyan a nyelv beszél bennünket. Éppen ezért a metakommunikáció azért nyaktörő játszma, mert arra épül, hogy szabályai mindenütt érvényesek. Az Esti és a bolgár kalauz közötti kommunikáció a „nem" uralomra jutásáig jut el.[36] *Balassa* értelmezésének lényege az, hogy „a befejezésben a felkiáltójel nélküli 'Igen' egy újfajta dimenzióban áll szemben az erősebb 'Nem!'-mel Dialektikával múlja felül és bírálja felül a relativizmust. [...] Az Igen, miként a Nem átértelmeződik. A zárlat Igenje nem véglegesebb és definitívebb, mint a csúcspont Nemje, nem kínál megoldást, hanem kérdéssé nyitja ki a dialógust. A két szereplő legalább annyira nem értette, mint amennyire – egy új, nyelvileg már nem igazán artikulálható dimenzióban – meg is értette egymást".[37] Az utolsó „igen" *Balassa* szerint – és ezt már a misztika nyelvén mondja – „nem mindent felülmúló, végleges igen, hanem az ítéletet felülbíráló szabadító 'véletlen' irgalomszerű, pozitív oldalát villantja föl. Egyszerre átírása a bábeli zűrzavarnak és a pünkösdi nagy nyelvi helyreállításnak. [...] A pillanat örökkévalósága talán csak igennel jelölhető, ami egy pillanatra eltörli a Nemet, anélkül, hogy az örökösen ismétlődő igen/nem kisbetűs kettőssége eltörölhető lenne".[38] *Veres András* úgy értelmezi *Balassa* olvasatát, hogy „a novella tetőpontján Esti elvéti a hangsúlyt, és szorult helyzetéből a dialógusviszonyt meg-

[31] Schiller Róbert–Tóth János: *Esti Kornél entrópiája (Beszélgetés Tóth Jánossal)*. 562.
[32] Balassa Péter: *A bolgár kalauz*. 7.
[33] I. m. 9.
[34] Máté 5, 37
[35] Balassa Péter: *A bolgár kalauz*. 9–10.
[36] I. m. 12.
[37] I. m. 14.
[38] I. m. 15.

szakító elutasító gesztussal vágja ki magát, amire a novella végi 'igen'-je csupán érzelmi oldást ad, a dialógusviszonyt már nem lehet helyreállítani".[39] *Poszler György Balassá*hoz hasonlóan úgy értelmezi a novellát, hogy „a bolgár kalauz humánus pantomim-tréfája a komoly játék szintjén állítja vissza a közlésképességet, amit a játéktalan komolyság eltékozolt. A hitelét vesztett szóval szemben a hitelét megőrzött gesztushoz fellebbez. Ironikusan archaikus-kultikus szertartásban találja meg az utat lélektől lélekig".[40]

2.2. Fürdés

A hivatásos olvasók *Fürdés*-értelmezései kevésbé változatosak. „Az Esti Kornélban diabolikus groteszk ötletek válnak uralkodóvá. A *Fürdés* objektív nézőpontú, drámai karakterű forma", figyelmeztet *Thomka Beáta*.[41] De a *Fürdés* „hivatásos olvasatai" azt bizonyítják, hogy az „objektív nézőpontú" szöveg is kellőképpen többértelmű lehet; itt sem derül ki egyértelműen, hogy „ki is a gyilkos".

„A dominánsan lélektani értelmezések közé sorolható *Schöpflin Aladár*é, aki összefüggést feltételez az apa haragja és a fiú halála között: „Nem mintha az apa szándékosan tett volna valamit, erről szó sem lehet. Az összefüggés mélyebben van valahol, a tudat alá temetve, ott, ahol a cselekedetnek kifürkészhetetlen ősokai lapulnak. [...] Az apa nemcsak véletlen oka fia elpusztulásának, valami volt benne, ami a véletlenséget előidézte. Hogy mi, azt az író nem kutatja, egy szót sem szól, amivel igazolná, vagy cáfolná sejtésünket. Nem hiszi, hogy a történő eseményeken s azok szereplőinek magatartásán át meg is lehet a dolgokat érteni. Mindig marad valami homályos, megfejthetetlen, vagy az emberi értelemtől független. Az emberi élet megvilágított felszíne alatt sötét hatalmak vannak elbújva, egy-egy pillanatra áttörik a fölöttük terpeszkedő felső rétegeket és megdöbbentő, hirtelen tényeket, katasztrófákat robbantanak ki. Ez persze freudi gondolat s kétségtelen, hogy íróink közül Kosztolányi használta ki legjobban a Freud gondolatmenete által kínált művészi lehetőségeket. Novelláinak szereplői valami homályos indulatból követnek el valami döbbeneteset, vagy állati ösztön kényszere alatt cselekszenek, vagy egy ártalmatlan, néha ártalmas mánia rabjai, vagy egy behegedt, de teljesen sohasem gyógyuló sérülést hordanak magukban. Minden ember potenciálisan őrült, amíg él, nem lehet tudni róla, nem fog-e valami esztelen, önmagát katasztrófába döntő dolgot cselekedni, váratlanul, hirtelen. Az élet bizonyos szabályokhoz kötött zűrzavar [...]. Félni kell tőle, az ember sorsa az örök félelem, ismeretlen, irracionális erőktől, csoda, hogy kibírja – sokszor nem is bírja ki a félelmet."[42]

---

[39] Veres András: *Az Esti Kornél befogadástörténete*. In Tóth-Czifra Júlia–Veres András (szerk.): *Kosztolányi Dezső Esti Kornél*. Kalligram Könyvkiadó, Pozsony, 2011. 800–801.

[40] Poszler György: *A homo ludens hősiessége*. In uő: *Az eltévedt lovas nyomában*. Balassi Kiadó, Budapest, 2008. 670.

[41] Thomka Beáta: *A szimbolista elbeszélőszerkezet és a Kosztolányi-rövidtörténet formajegyei*. 121.

[42] Schöpflin Aladár: *Kosztolányi Dezső novellái. Tengerszem*. Nyugat 1936/6. 465.

„Az elemzők megállnak a freudi tétel általánosságánál, nem keresik, hogy miféle rejtett tudattartalom támadt is fel az apában, amikor elvéti a játékos mozdulatot" – állapítja meg *Kelemen Péter*.[43] Meggyőző ellenpélda *Hima Gabriella* értelmezése, mely szerint a bátorságpróba során Suhajda testi fölényével megsemmisíti a fiút, aki apja elől anyai jellegű védett övezetekbe menekül: a kertbe, anyja ölelő karjába, anyja kabinjába, a vízbe. *Hima* szerint Jancsi eltévesztett konjunktívja (amikor konjunktivuszba teszi át az apai példamondatot) freudi lapsus, félénk kritikát fejez ki: „bárcsak dicsérnének engem", amit apja csak fia halála után tehet meg. „A nyelv eredendő szóhiányosságát éppen ez a nyelvi hiba korrigálja azáltal, hogy a kommunikálhatatlant kommunikálja" – állapítja meg a (lélek)elemző.[44]

Karátson Endre is a freudista nézőpontot hangsúlyozza, de a lélektani mellett a novella szociológiai dimenzióját is érzékelteti: „Suhajda csakis fia iskolai végzettségével, vagyis társadalmi beilleszkedési sikerével törődik."[45] Hasonlóképpen *Juhász Tamás* és *Szabó Zoltán* elemzéseiben is megjelenik a lélektani mellett a szociológiai dimenzió. *Juhász* szerint Suhajda ugyanolyan sikertelen hivatalnoknak, mint a fia tanulónak.[46] *Szabó Zoltán* szerint Jancsi iskolai kudarca apja kompenzációjának ellenhatása.[47]

Meglehetősen gyakoriak a dominánsan filozófiai megközelítésű értelmezések, amelyek többnyire általánosságban maradnak: a végzet kezében csak játékok vagyunk,[48] a sors végzetes cselvetése,[49] az időviszonyok feszes és komor behatároltsága.[50] Jóval árnyaltabb olvasat *Rónay László*é: „Ezek fölött a szereplők fölött ott virraszt a tragédia. Vagy ha nem is az, mindannyiukkal történik valami jóvátehetetlen. Valami szívszorító. Ami arra figyelmezteti őket, hogy az élet rossz, az emberek érthetetlenek és értetlenek, hogy a szeretetet nem lehet, nem érdemes gyakorolni. Az egyének apró tragédiái mögött mindenkor felsejlik egy általánosabb tragédia is: az emberiségé."[51]

Kiss Ferenc lélektani megközelítése onnan indít, hogy a tudattalan indulat, s a hozzá hasonló ismeretlen belső erők kezdettől izgatták Kosztolányit, aki úgy látta, hogy „az érthetetlen és félelmetes indulatok, melyek fenyegető hatalomként rejtőznek a normális tettek és a nyugodt magatartás felszíne mögött, s hogy milyen esendő e veszedelmek fölött létező emberi erkölcsrend, a sötét erők által szított robbanások ereje s természete bizonyítja. A *Fürdés* által reprezentált novellatípus-

---

[43] Kelemen Péter: *Utalások, célzások, ákombákomok. Szövegszintek és jelentésrétegek Kosztolányi Dezső Fürdés című elbeszélésében.* Irodalomtörténet 1998/4. 613.

[44] Hima Gabriella: *Performativitás és diszkurzivitás Kosztolányi Dezső elbeszéléseiben: Fürdés, A kulcs.* Alföld 2004/1. 62.

[45] Karátson Endre: *Miért „szegény" a kisgyermek? (A gyermek és a felnőtt ellentétének egysége Kosztolányi Dezső versciklusában és novelláiban).* Műhely (Győr) 1999/5–6. 79.

[46] Juhász Tamás: *Kosztolányi novellatípusai.* In Fráter Zoltán (szerk.): *Számadás.* ELTE, Budapest, 1985. 140.

[47] Szabó Zoltán: *Szövegnyelvészet és stilisztika.* Tankönyvkiadó, Budapest, 1988. 291–308.

[48] Baráth Ferenc: *Kosztolányi Dezső.* Pannonia, Zalaegerszeg, 1938.

[49] Szegzárdy-Csengery József: *Kosztolányi Dezső.* Magyar Irodalomtörténeti Intézet, Szeged, 1938.

[50] Szabó Zoltán: *Szövegnyelvészet és stilisztika.*

[51] Rónay László: *Kosztolányi Dezső.* 294.

ban a legpőrébben és a legkonzekvensebben működik e meggyőződés mechanizmusa. Hogy a világ kiismerhetetlen, félelmetes zűrzavar s az emberi lélek is ilyen, annak a legművészibb megjelenítése is a borzongásnál tartalmasabb, differenciáltabb érzést aligha képes kiváltani".[52] Úgy véli, hogy Kosztolányi egyenesen az emberi kapcsolatok képtelenségét akarja bizonyítani, de a lélektani mellett az etika és a filozófiai szólam is megjelenik olvasatában: szerinte Suhajda nem tehet arról, hogy úrrá lesz rajta a gyűlölet, de hogy gyűlöletével szemben gyengének mutatkozik, az már gyengeségének bírálata is. *Kiss Ferenc* úgy látja, hogy „Suhajdának gyilkos szándék nélkül is gyilkosnak kell éreznie magát. [...] A vétkesség el nem hárítható tudata az amúgy is szörnyű csapást aránytalanul felfokozza, s a történetet a végzetdrámák övezetébe emeli. [...] Ez a pánik szabadítja ki a sorsának átérzésére képes szenvedő embert. [...] Kétségbeesett keresésének már egy hatalmasabb világ a színtere, riadalmának arányai az emberi élet megnőtt jelentőségét is érzékeltetik. [...] Épp ezáltal válik az emberi teherbírás, az emberi sors tragikumának példázására is képessé. [...] A novellának ezen a magaslati pontján már nem a fiú az elsőrendű áldozat, hanem az apa és az anya, s a történet az ő szenvedésüket ábrázoló képekkel zárul. S ezek a képek nem a lélek alvilágának kiismerhetetlenségét, s a vak szeszélyek hatalmát hangsúlyozzák, hanem az állandóbb és bizonyosabb, emberibb és nagyon ősi ragaszkodás erejét."[53]

Kelemen Péter alapos lélektani nyomozással bizonyítja, hogy összefüggés van a baleset és az apa korábbi ridegsége között, amit egy sor előreutalás bizonyít (a villanópor természetellenes vakítása, ördögcérnasövény, homloka kegyetlenné vált, a víz édesen rothadt szaga, döglött lélekvesztő, sötét kis szoba, rejtelmes zúgással). Olvasatában Jancsi kezdettől rosszat sejt, de a békülést óhajtja, ezért nem hallgat balsejtelmeire. Az apa nem bocsát meg: érzékelteti, hogy a fürdés tilalmát ugyan felfüggeszti, de a büntetés érvényben marad. Az „ingerkedő játékos kedv" csak álcája, burka az elfojtott szándéknak. Jancsi tőle fél, nem a víztől, apja mégis mamlasznak, gyávának nevezi. Jancsinak nem esik jól a játék: csak hosszan evickél ki. A gyerek használhatatlan tárggyá fokozódik le, amit el kell dobni. Miként *Kiss Ferenc, Kelemen Péter* is etikai és filozófiai dimenziókkal bővíti a lélektani megközelítést, például, amikor azt írja, hogy „Suhajda visszakapja, amit vétett: a szenvedés iránti közömbösséget a természettől", és azt, hogy „A fürdés az apa megtisztulása", majd felvillan a vallási nézőpont is: „a kitárt karú Jancsi Krisztussá való átlényegülése".[54]

---

[52] Kiss Ferenc: *Az érett Kosztolányi.*

[53] I. m. 241.

[54] Kelemen Péter: *Utalások, célzások, ákombákomok. Szövegszintek és jelentésrétegek Kosztolányi Dezső Fürdés című elbeszélésében.* 638–639.

3. A kutatásról

A kutatás 2010–2011-ben folyt a Pannon Egyetem Művészettudomány MA és Művészetszociológia BA kurzusaimon részt vevő hallgatók, valamint *Fűzfa Balázs*, *Korda Eszter* és *Vörös Klára* segítségével.

203 fő olvasta el a *Fürdés*t, 169 fő *A bolgár kalauz*t. A mintát öt csoport alkotta: A) 17-18 éves gimnazisták, akik még nem tanulták Kosztolányit (41/41 fő, a férfi–nő arány 39–61 százalék), B) magyar szakos egyetemisták (27/31 fő, 26-74 százalék), C) más bölcsészhallgatók (42/50 fő, 26-74 százalék), D) pedagógusok (tanítóktól gimnáziumi tanárok; 29/47 fő, 15-85 százalék), E) más diplomások (műszakiak, közgazdászok, orvosok, társadalomtudománnyal foglalkozók, vállalkozók; valamint ilyen pályára készülő egyetemisták; 32/34 fő, 44-56 százalék). A pedagógusok 53 százaléka, a más diplomások 38 százaléka 40 évesnél idősebb. A kérdezettek előbb elolvasták a kézbe kapott novellákat, majd gondosan megválaszolták a kérdéseket.

4. A művek fogadtatása

4.1. Benyomások és tetszés

A *Milyen benyomások alakultak ki Önben erről a novelláról?* kérdésre adott válaszok alapján az öt csoport közül négyben csak *A bolgár kalauz* mérlege volt pozitív, a *Fürdés* esetében mind az öt csoportban nagyjából azonos a pozitív és a negatív benyomások aránya.[55]

A *Mennyire tetszett vagy nem tetszett önnek?* kérdésben felkínált válaszlehetőségek[56] alapján egyfelől a közömbös maradt-megérintette, másfelől a tetszéssel fogadta-elutasította dimenzióban vizsgálható a fogadtatás. A közömbösen maradt aránya a *Fürdés* esetében egészen alacsony volt;[57] *A bolgár kalauz* esetében pedig csak a gimnazisták körében volt jelentősebb.[58] Az öt csoport közül a gimnazistáknak és a magyar szakos hallgatóknak *A bolgár kalauz* tetszett jobban, mint a *Fürdés*,[59] a másik három csoportban nagyjából egyformán tetszett,[60] és mindegyik csoportban pozitív volt mindkét novella mérlege. Összevonva az öt csoportot az esetek 27 százalékában azonos szintű az elfogadás–elutasítás mindkét novella esetében (vagyis akinek az egyik nagyon tetszett, a másik is, és így tovább), és csak az esetek 34 százalékában tapasztalható két vagy több fokú eltérés.

---

[55] A nyitott kérdésre adott válaszokat a következő skálán helyeztem el: negatív (1), inkább negatív (2), semleges és vegyes (3), inkább pozitív (4), pozitív (5).

[56] Nagyon tetszett (5) – inkább tetszett, mint nem (4) – tetszett is meg nem is (3) – inkább tetszett, mint nem tetszett (2) -, egyáltalán nem tetszett (1) - közömbösen hagyott (1).

[57] A gimnazisták körében 5, a bölcsészek körében 2 százalék.

[58] 10 százalék, a többi csoportban csak 3-4 százalék.

[59] Gimnazisták 4.2 és 3.3, magyar szakos hallgatók 4.4 és 3.8.

[60] Bölcsészhallgatók: 3.9 és 3.7, pedagógusok 3.8 és 3.8, más diplomások 3.4 és 3.4.

A gimnazisták kivételével – akiknek a *Fürdés* jóval kevésbé, *A bolgár kalauz* viszont ugyanúgy tetszett, mint az általuk olvasott *Kosztolányi*-novellák – a másik négy csoportban ez a két novella valamivel kevésbé tetszett, mint az általuk olvasott más *Kosztolányi*-novellák és az *Édes Anna*. Ezen kívül még módunkban áll a kérdőívben szereplő két *Örkény*-novella (*Trilla*, *In memoriam Dr. K. H. G.*, valamint egy *József Attila*- (*Medáliák I.*) és egy *Pilinszky*-költemény (*Mielőtt*) fogadtatásával is összevetni a kutatásunkban szereplő *Kosztolányi*-művek fogadtatását. A kevésbé ismert kódrendszerben megjelenő, és ezért az átlagosnál nehezebben olvasható és értelmezhető négy mű a gimnazisták körében talált legkevésbé, a magyar szakos hallgatók körében pedig leginkább pozitív fogadtatásra. A gimnazisták és a bölcsészhallgatók számára a két *Kosztolányi*-novella valamivel jobban tetszett, mint a másik négy mű, a magyar szakos hallgatók és a pedagógusok számára nagyjából egyformán, más diplomások számára viszont kevésbé.

A gimnazisták és a más diplomások elutasításának fők oka a *Fürdés* esetében a halálos kimenetelű, szomorú vagy éppen tragikus végkifejlet volt. *A bolgár kalauz* elutasítását pedig a más diplomások a leggyakrabban azzal indokolják, hogy Esti visszaél a kalauz bizalmával, illetve, hogy a történet érdektelen, unalmas. *A bolgár kalauz* egyforma mértékben tetszett a gimnazistáknak és a magyar szakos hallgatóknak, csakhogy a gimnazistáknak elsősorban azért, mert érdekesnek és izgalmasnak tartották, a magyar szakosoknak ezen kívül azért is, mert humorosnak és szellemesnek ítélték.

4.2. Hatás

A tetszés–nemtetszés és a közömbösség–érintettség iránya természetesen elég sokat elárul a mű hatásáról. Mindkét novella elég erősen hatott, hiszen nagyon kevesen maradtak közömbösök, ugyanakkor *A bolgár kalauz* hatása vélhető erősebbnek (annak ellenére, hogy egy kicsivel nagyobb arányban maradtak tőle érintetlenek). A novellák hatásának irányát[61] és erősségét[62] vizsgálva némiképpen árnyalódott a benyomások és a kedvelés alapján kialakult kép. Bár a *Fürdés* a bölcsészhallgatókra gyakorolt legnagyobb mértékben pozitív hatást, ugyanakkora a magyar szakosok, de még a más diplomások esetében is erősebb volt a hatása (lett légyen az akár pozitív, akár negatív előjelű).

A kérdőívben szereplő 33 hatáselem közül a leggyakrabban kiválasztottak a *Fürdés* esetében – sorrendben – a *megrendített*, a *felkavart*, az *elgondolkodtatott*, az *elkeserített*, a *meghatott* és a *félelmet keltett* voltak. A gimnazisták körében az erőteljesen negatív elemek nagy aránya volt jellemző. Katartikus jellegű, vagyis erőteljes érzelmi-értelmi megrendülésről tanúskodó hatást leginkább a magyar szakos és más bölcsész szakos hallgatók körében lehetett tapasztalni, ugyanis közöttük a *felkavart*, az *elgondolkodtatott* és a *megrendített* mellett az *állásfoglalásra késztetett* és a *tük-*

[61] Erősen negatív (1), gyengén negatív (2), vegyes (3), gyengén pozitív (4), erősen pozitív (5).
[62] Az összes erős (negatív, vegyes és pozitív) hatások százalékaránya.

röt tartott elém is jelentős arányban fordult elő. A pedagógusok hatásszerkezetének sajátossága az ismeretszerzés nagyobb arányban való megjelenése. A más diplomások körében rájuk jellemző erős (a magyar szakos hallgatók után legerősebb) hatásként jelenik meg a *cselekvésre késztetett*, a *felbosszantott*, és az *igazolta elképzeléseimet*.

A bolgár kalauz esetében a leggyakoribb hatáselemek – sorrendben – az *elgondolkodtatott*, a *szórakoztatott* és a *megerősített* voltak. A gimnazistákban ez a novella leginkább a kellemesség regiszterében hatott. Katartikus jellegű hatás elsősorban a magyar szakos hallgatók körében tapasztalható. A pedagógusok körében csak fele arányban szerepel az *állásfoglalásra késztetett*, az élen szerepel a *szórakoztatott*, és a palettán megjelenik a *fárasztott is*. A bölcsészhallgatók körében jóval nagyobb a *szórakoztatott* és kisebb az *állásfoglalásra késztetett* hatáselemek aránya, mint a magyar szakos hallgatók körében. Sajátos kép alakul ki a más diplomások körében: a hatásszerkezetben átlagosnál nagyobb mind a kognitív elemek aránya, mind a negatív hatásokat tükrözőké.

A *Van-e valami, amit másképpen lát?* kérdésre mindkét novella esetében hasonló arányban válaszoltak igennel; ez esetben is a diplomások közül legnagyobb arányban. A új tudás a *Fürdés* esetében legnagyobb arányban általában az életre vonatkozott, főképpen annak hirtelen végességére. *A bolgár kalauz* által indukált új tudás elsősorban a kommunikációval kapcsolatos új tudás volt. A válaszok nagy része három típusba sorolható: *a)* etikai jellegű (például: „a jó szándék felelőtlenséggel párosítva a pokolba vezet"), *b)* lélektani-pedagógiai jellegű (például: „Az egészséges önkép kialakításának fontossága"), *c)* általában az életre és az emberre vonatkozó meglátások (például: „az élet rövid", „mégsem olyan jók az emberek").

4.3. Az olvasói ízlésnek való megfelelés

Az olvasói ízlésnek való megfelelés–nem megfelelés és a tetszés–nemtetszés nem azonos, csak egymást elég nagymértékben átfedő dimenziók, hiszen előfordulhat, hogy olyasmi tetszik az olvasónak, mely nem kifejezetten ízlésének megfelelő, és fordítva: előfordulhat, hogy egy ízlésének megfelelő szerző egyik-másik műve, egy ízlésének megfelelő műfaj egyik-másik darabja nem nyeri meg tetszését. A *Menynyire felel meg az ön ízlésének ennek a novellának a nyelve, stílusa, formája?* kérdésre megadott válaszlehetőségek kiválasztása alapján a *Fürdés* esetében igen nagyarányú (44 százalék) a teljes („nagyon tetszett" = „teljesen megfelel", és így tovább) egybeesés, továbbá csupán 24 százalékot tesz ki azoknak az eseteknek az aránya, ahol két vagy több fokú eltérés tapasztalható. Jól érzékelhető, hogy azok vannak többen (20 százalék) akiknek jobban megfelelt ízlésüknek, mint amennyire tetszett nekik (legnagyobb arányban a magyar szakosok és a pedagógusok körében).

4.4. Érthetőség és újszerűség

Mindkét novellát mind az öt csoport 80-95 százaléka könnyen megérthetőnek tartja, és mindössze 2-9 százalék azok aránya, akik csak kisebb részben tartják érthetőnek vagy teljességgel érthetetlennek. Ebből az is következne, hogy csak na-

gyon kevesen tarthatják ezeket a műveket teljesen újszerűnek. A *Mennyire tartja ezt a novellát megformálásában újszerűnek, szokatlannak?* kérdésre választott válaszlehetőségekkel[63] a kérdezettek úgy éltek, hogy valamennyi csoportban mindkét novellát a többség (45-60 százalék) ebben a tekintetben átlagos novellának tartja.

4.5. Értékelés

Természetesen a művészi érték megítélése is eltérhet a tetszés–nemtetszés nyilvánítástól, de még az ízlésnek megfeleléstől is. Ez esetben a művészi érték megítélése erősen korrelál a tetszés–nemtetszéssel, de még erősebben az ízlésnek való megfeleléssel. A *Fürdés* esetében a novella művészi értékességét a legtöbben nyelvével, stílusával indokolják, többen (elsősorban magyar szakos hallgatók) az üzenete miatt tartják értékesnek, például: „a halál szakrális atmoszférája", „a keserű történetben örök dolgok (szeretet, boldogság, csalódás, halál, megbocsátás, hierarchia) szerepelnek".[64] *A bolgár kalauz* esetében ugyancsak a novella stílusa, nyelvezete volt a leggyakoribb indok; jó néhányan üzenetével, elgondolkodtató jellegével, fölépítésével és egyszerűségével érveltek.

4.6. A befejezés elfogadása

Már eddig is több jel mutatott arra, hogy sokak számára a *Fürdés* befejezése és *A bolgár kalauz* befejezetlensége okozott csalódást. A *Mennyire elégedett a novella befejezésével?* kérdésre kínált válaszlehetőségek[65] kiválasztása alapján kiderült, hogy a *Fürdés* esetében nagyon erős együtt járás van a tetszés és a befejezés elfogadása között, de *A bolgár kalauz* esetében a két változó egymástól független. A *Fürdés* esetében a magyar szakos hallgatók és a többiek, *A bolgár kalauz* esetében pedig a gimnazisták és a többiek között van erősen szignifikáns eltérés.

Az *Ön milyen befejezésnek örült volna jobban?* kérdésre a *Fürdés* esetében legnagyobb arányban a magyar szakosok (74 százalék), legkisebb arányban a más diplomások (34 százalék) fogadták el a befejezést olyannak, amilyen. Akik másmilyennek örültek volna azok közül természetesen a legtöbben örültek volna jobban, ha a fiú életben marad; legnagyobb arányban a gimnazisták. Jó néhányan azt is hozzáteszik, hogy az apa tanul belőle, és vannak, akik azt szeretnék, ha a fiú csak ráijesztene az apjára.

A bolgár kalauz esetében jóval nagyobb volt a befejezést elfogadók aránya (58-75 százalék). A leggyakoribb vágyott befejezés lett volna, hogy megtudjuk, mit mesélt a kalauz.

---

[63] Teljesen újszerű (5) – számos vonatkozásban újszerű (5) – ebben a tekintetben átlagos novella (3) – meglehetősen hagyományos, a megszokottól alig eltérő (2) – teljesen hagyományos, semmi újdonságot nem mutat a megformálásában (1).

[64] Valamennyi magyar szakos hallgatótól.

[65] Teljesen (5) – inkább igen, mint nem (4) – felerészben (3) – inkább nem, mint igen (2) – egyáltalán nem (1).

5. Értelmezés

Az értelmezéseket[66] háromféleképpen kerültek feldolgozásra: vizsgálva *a)* az értelmezések szerkezetét, *b)* irányultságát, *c)* árnyaltságának és mélységének szintjét.

5.1. Az értelmezések szerkezete és irányultsága

A legtöbb esetben eléggé könnyen meg lehetett különböztetni egy- és többdimenziós értelmezéseket. Egy dimenziós értelmezések például a *Fürdés* esetében: „Az apa felelőtlen volt", „Az ember sokszor csak utólag döbben rá arra, hogy milyen értékeknek van birtokában, miután elveszítette", „A szülői szeretettel kapcsolatos közhelyeket bátran kikezdi. A 'szent' családi érzések kötelező normája mögött egészen más a valóság". Talán sikerült érzékeltetnem, hogy az egydimenziós értelmezések is eléggé különbözhetnek árnyaltságukban és mélységükben.[67] Ez természetesen a többdimenziós értelmezésekre is igaz, még akkor is, ha a két- vagy többdimenziós értelmezések több szempontot kombinálnak is.

A különböző szerkezetek és irányultságok gyakoriságát vizsgálva megállapítható volt, hogy a két novella közül az öt közül négy csoportban[68] a *Fürdés* esetében volt nagyobb a többdimenziós értelmezések aránya.

5.2. Az értelmezés árnyaltsága és mélysége

Két szakértő segítségével ötfokú skálán helyeztem el az értelmezéseket.[69] Az értelmezések árnyaltságuk és redukáltságuk tekintetében két tendencia rajzolódik ki: egyfelől a két mű közül a kedveltebb és erősebb hatást gyakorló ötfokú skálán *A bolgár kalauz* értelmezései valamivel árnyaltabbak (2.8 és 3.5 közötti értékek), mint a *Fürdés*é (2.5 ás 3.2 közötti értékek), másfelől elég jelentős (és szignifikáns) különbség van a gimnazisták és a többiek értelmezéseinek árnyaltsága között. A magyar szakos egyetemisták és a többiek között csak *A bolgár kalauz* értelmezésében mutatkozik szignifikáns eltérés.

---

[66] Két kérdés alapján: *Ön hogyan értelmezi ezt a novellát? Mit tart a novella legfontosabb gondolatának?*

[67] A két-két példa közül az elől állókat ítélem kevésbé, az utánuk következőket jobban árnyaltnak.

[68] A diplomások kivételével.

[69] Az alsó két fokra az eléggé árnyalatlan redukciók kerültek, például a *Fürdés* esetében: „A dolgok egyik pillanatról a másikra változnak", *A bolgár kalauz* esetében: „Jelekkel is lehet kommunikálni". A középső fokra már eléggé árnyalt értelmezések kerültek, például a *Fürdés* esetében: „Akaratán kívül megöli. Ami nem megy, ne erőltessük. Vigyázzunk szeretteinkre", *A bolgár kalauz* esetében: „Beszéd nélkül is társas lények vagyunk. Kifejezi a kommunikáció örömét." A két felsőfok a már kellőképpen árnyalt, és már a hivatásos olvasókéhoz mérhető értelmezéseké; például a *Fürdés* esetében: „A jézusi keresztre feszítés történetének megismétlése (délután három óra, szöge verése, lélekvesztő, Istenesné, a fiú feláldozása). A bibliai apa–gyerek kapcsolat freudiánus újrarendezése. Létezik megoldása a konfliktusnak: a mindenkiben megszületŏ Jézust nem kell föláldozni, türelmes emberformálás a megoldás."; *A bolgár kalauz* esetében: „Középpontban a nyelv problémája. Az emberi érintkezés legfőbb formája, de sokszor más elemek hatásosabbnak bizonyulnak. Ha a nyelv szubjektum-alkotó, akkor a nyelv elégtelensége az emberi létezés értelmetlenségére irányítja figyelmünket. Az 'igen' jelentése legtöbbször 'nem' is."

6. *Összefüggések*

6.1. *Férfi és női nézőpont hatása*

Az adatok alapján érzékelhető, hogy a két novella fogadtatása nem volt azonos a férfiak és nők körében. Míg a *Fürdés* esetében nem túl nagy szignifikáns különbséget rögzíthetünk a nők javára, *A bolgár kalauz* fogadtatásában csak hibahatáron belüli különbséget állapíthatunk meg a férfiak javára. Mindkét esetben a nők elégedettebbek a befejezéssel. Az értelmezés árnyaltságának mértékében a *Fürdés* esetében csak hibahatáron belüli, *A bolgár kalauz*-értelmezésben azonban jelentős szignifikáns különbség állapítható meg a nők javára.

6.2. *Az iskolai végzettség és az életkor hatása*

A harmadikos-negyedikes gimnazisták mind a műveltség, mind az élettapasztalat tekintetében jelentős mértékben különböznek a másik négy csoport tagjaitól, ez pedig - ha nem is mindig, de a legtöbb esetben - hátrányt jelent az irodalmi művek befogadásában. A két novella fogadtatása, ha nem is nagymértékben, de szignifikánsan különbözött ebben a csoportban: a *Fürdés* nekik tetszett legkevésbé, *A bolgár kalauz* viszont a magyar szakos hallgatók mellett nekik tetszett legjobban.

A két egyetemista csoport és a két diplomás csoport átlagéletkora között csaknem húszévnyi különbség megengedi, hogy két különböző nemzedék tagjainak tekintsük őket. Mindkét novella, de különösképpen *A bolgár kalauz* hatása erősebb a fiatalabb nemzedékben, mind a tetszést, mind a pozitív irányú hatást, mind a katartikus jellegű hatást illetően.

6.3. *A „hivatásosság" hatása*

Bizonyos tekintetben kutatásunkban a magyar szakos hallgatók képviselik a „hivatásos olvasókat". Összehasonlítva őket a diplomásokkal és a bölcsészekkel a tetszést, a hatást és a művészi érték megítélését tekintve a *Fürdés*t tekintve csak kisebb, *A bolgár kalauz* esetében jelentősebb különbségeket állapíthatók meg. Mindkét novella hatása katartikusabb körükben, mint a többiek esetében. A *Fürdés* esetében sokkal nagyobb arányban fogadják el a befejezést, mint a bölcsészek és a diplomások. Az értelmezést tekintve mindkét novelláé valamivel árnyaltabb, mint a többiek értelmezései. *A bolgár kalauz*t ők érezték legközelebb világukhoz.

6.4. *Értékrend, világkép, világnézet*

Azoknak, akik egyformán vállalnak felelősséget övéikért és másokért jobban tetszett (3.9) a *Fürdés*, mint azoknak, akik elsősorban vagy kizárólag az övéikért vállalnak felelősséget. *A bolgár kalauz* esetében ilyen összefüggést nem állapíthattunk meg.

Szorosabb kapcsolat mutatkozott a világ és az ember optimista-pesszimista szemlélete és a novellák befogadása között. Úgy tűnik, mindkét novella iránt az

optimista olvasók valamivel fogékonyabbak, de jelentős (és szignifikáns) eltérések csak *A bolgár kalauz* pozitív hatása és értelmezésének árnyaltsága tekintetében állapíthatók meg. A legoptimistábbak esetében *A bolgár kalauz*ról zömmel ilyen (ha tetszik, optimista) értelmezéseket találhatunk: „A kalauz képes megnyílni egy teljesen ismeretlen embernek", „Nyelv nélkül létrejövő kommunikáció, mely lehetővé teszi a megértést és a felszínre törő érzelmeket". A *Fürdés* esetében a legoptimistábbak értelmezéseiben a tragikum érzékelése mellett a legtöbb értelmezésben – ha nem is mindig szerves és koherens gondolatmenet keretében – megjelenik valamilyen morális érték. „A jó szándék és a felelőtlenség a pokolba vezet. A legfontosabb érték az ember és a szeretet", „Az élet nem mindig társadalmi és szociokulturális elvárások jegyében kell, hogy történjen. Fontos, hogy elvonatkoztassunk néha és a társadalmi megfelelés nyomása ellenében erősítsük föl szívünk hangjait."

A világnézet az értelmezés árnyaltságát erőteljesebben befolyásolta, mint a fogadtatást. Mindkét novella esetében ugyanaz a sorrend alakult ki: egyháziasan vallásosok, ateisták, észelvűek, maguk módján vallásosok, szeretetben hívők, valamiféle transzcendensben hívő nem vallásosak. Az azonos végzettségű és életkorú egyháziasan vallásosak, valamint ateisták és észelvűek értelmezéseit összehasonlítva megállapítható, hogy az ateisták és észelvűek értelmezései határozottabbak és racionálisabbak. Például a *Fürdés* esetében: „A halál senkit sem kímél", „Rádöbben az apa, hogy nem úgy bánt gyermekével, ahogyan kellett volna", „Egy szülő nem haragudhat gyermekére oly módon, hogy rá és nem érte haragszik." Még inkább így van ez *A bolgár kalauz* esetében: „Szavak, nyelv nélkül is lehet kommunikálni"; „Meg tudjuk érteni egymást, mert emberek vagyunk."; „Tudatlanságát felsőbbrendűségével palástolja."; „Nyitottság és tisztelet mindenekfelett.". Az egyháziasan vallásos magyar szakos és más bölcsészhallgatók értelmezései empatikusabbak és erőteljesebben jelenítik meg az erkölcsi és filozófiai szempontokat. Például a *Fürdés* esetében így: „A megbocsátás fontossága.", „Az én és a felettes én viszonya kivetíthető társadalmi síkra: hatalom-alárendelt kapcsolatra. A megalázás is gyilkolás.", „Megfelelni akarás, elvárás okozta belső vívódás, harag: ez mind jelen van az átlagos család életében, de csak a felszín alatt, elrejtve, ahogyan a szeretet is, ami csak a fürdésnél, későn kerül elő, mert a halál vártatlanul közbelép. A halál értelmetlen, váratlanul bukkan föl, ezért kell törekednünk érzelmeink felszínre hozására.", *A bolgár kalauz* esetében: „Érvényesül-e a kirekesztés? A másik ember elfogadása, tiszteletben tartása nélkül nem engedhető meg a véleménynyilvánítás olyan esetben, amikor a másik közlésmódja számunkra ismeretlen?", „A nyelv az emberi érintkezés legfőbb formája, de sokszor más elemek hatásosabbnak bizonyulnak. Esti gesztusai és szavai tulajdonképpen „csalásnak" tekinthetők. Ha azonban a nyelv szubjektum-alkotó, akkor a nyelv elégtelensége az emberi létezés értelmetlenségére irányítja figyelmünket. Az 'igen" jelentése legtöbbször 'nem' is."

6.6. Az olvasói kompetencia

A kérdezett irodalomolvasási kompetenciáját kétféle mutató jellemezte ebben a kutatásban: az olvasói beállítódás indexe[70] és az irodalomolvasási gyakorlat háromfokozatú indexe.[71] A kétféle mutató értékei olyan nagymértékben egybeestek, hogy egymással helyettesíthetőknek tekinthetők. A tetszés–nemtetszés és az olvasói gyakorlat között a *Fürdés* esetében nagyon gyenge, *A bolgár kalauz* esetében valamivel erősebb pozitív összefüggés állapítható meg. Minél magasabb szintű olvasói gyakorlattal rendelkezik valaki, annál inkább számítani lehet arra, hogy a két Kosztolányi novellát árnyaltan értelmezze.

7. Összegzés

Jó néhány irodalmár szerint *A bolgár kalauz* (más Esti Kornél-novellák társaságában) jobb és bonyolultabb, árnyaltabb mű, mint a *Fürdés*, ezért feltétlenül magyarázatra szorul, hogy az általam vizsgált, az átlagosnál olvasottabb, az irodalomban az átlagosnál kompetensebb, fejlettebb irodalmi kódismerettel rendelkező olvasók többsége miért fogadta kedvezőbben *A bolgár kalauzt*, miért gyakorolt rájuk erősebb, mélyebb hatást, miért árnyaltabbak ennek a novellának az értelmezései. Természetes, hogy – mint a világot értelmező ember általában – az olvasó is megpróbálja redukálni a számára bonyolultat. Bár az olvasói redukciók jelentős részébe akad jócskán hozzáadott érték, gyakoribb az erőteljes redukció. Az általam vizsgált olvasatok nagyobb része a *Fürdés* esetében etikai és filozófiai irányultságú, *A bolgár kalauz* esetében lélektani irányultságú olvasat volt. Mint ebben a kutatásban is érzékelhető volt, a lélektani irányultságúak között pszichologizálgató és reflektív lélektani, az etikai irányultságúak között moralizálgató és reflektív erkölcsi, a filozófiai irányultságú értelmezések között pedig filozofálgató és valóban filozófiai értelmezések egyaránt előfordultak.

A *Fürdés* kedvezőtlenebb fogadtatásában kétségtelenül szerepet játszott az apa sokak számára taszító viselkedése és a tragikus végkifejlet, valamint végességünkkel és életünk életveszélyes voltával való szembesülés. Ezt bizonyítja az is, hogy jóval kevesebben voltak elégedettek ennek a novellának a befejezésével. Ezzel szemben *A bolgár kalauz* sokak számára jelentett – természetesen olvasói redukció eredményeként – kellemes olvasmányt, melyet szórakoztató játékként vagy érdekes és/vagy tanulságos szellemi kalandként értelmeztek. A két novella különféle fogadtatása és hatása jelentős mértékben befolyásolta értelmezésüket, hiszen – annak ellenére, hogy a *Fürdés* esetében valamivel több volt a többdimenziós olvasat, de még ezek is kevésbé árnyaltak (erősebben redukálók) voltak, mint *A bolgár kalauz* értelmezései.

---

[70] Mely hatféle tényezőből állt össze: az irodalomolvasásra és a művészetre fordított idő nagysága, 58 különböző értékű irodalmi mű és film ismertsége, az irodalmi és művészeti ízlés szintje, az irodalmi és művészeti kódismeret és az irodalmi művekkel kapcsolatos aktív–passzív beállítódás alapján.

[71] Mely négy irodalmi mű (Örkény István: *Trilla* és *In memoriam Dr. K. H. G.*, József Attila: *Medáliák I.* és Pilinszky János: *Mielőtt*) kedvelésének és értelmezésük árnyaltságának foka alapján készült.

A befogadást befolyásoló tényezők közül a nemi és a nemzedéki hovatartozás, valamint foglalkozásból adódó érdeklődési irány kisebb szerepet játszott, mint a többi vizsgált tényező. A „hivatásos olvasókhoz" legközelebb a magyar szakos egyetemisták kerültek mintánkban. Összehasonlítva őket a diplomásokkal és a bölcsészekkel a tetszést, a hatást és a művészi érték megítélését tekintve a *Fürdés*t tekintve csak kisebb, *A bolgár kalauz* esetében jelentősebb különbségeket állapíthatunk meg. Mindkét novella hatása katartikusabb körükben, mint a többiek esetében.

Mint minden befogadásvizsgálatban, itt is jóval erősebb hatású tényezőnek mutatkozott az iskolázottság minden másnál. Minél magasabb szintű az olvasói kompetencia, annál kedvezőbb fogadtatásra találtak a vizsgált novellák, és annál árnyaltabb (és kevésbé redukált) volt értelmezésük.

Szemle

Tverdota György

Róna Judit: *Nap nap után. Babits Mihály életének kronológiája 1. 1883–1908.* Balassi Kiadó, Budapest, 2011. 560 lap (Babits-kronológia 1.)

Róna Judit könyve az úttörő szerepet vállaló teljesítményeknek kijáró szakmai figyelemre tarthat igényt. Nem mintha nem született volna nemzetközi és hazai színtereken számos életrajzi kronológia. *Az életrajzi kronológia mint sajátos (irodalom)történeti narratíva* című bevezetésben a szerző részletesen beszámol az előzményekről, amelyekhez képest a saját vállalkozását elhelyezi. Különleges jelentőségét a hazai kronológiák sorában első megközelítésben egy mennyiségi jellemvonás biztosítja: Babits a *Nyugat* vezető munkatársa, majd első költője, később szerkesztője, egyúttal a Baumgarten Alapítvány főkurátora, valóságos irodalmi pápa volt. Élő intézmény, akinek személyes élete mindenkiénél erősebben összeforrott egy korszak irodalmának alakulástörténetével. Egy olyan életrajzi kronológia sikerének vagy kudarcának, amely egyúttal egy korszak egészére, s azon belül a létrejött értékek nagyobb hányadának születési körülményeire nyújt betekintést, rendkívül nagy tétje van. A másik tényező, amely különleges helyét biztosítja, szervezeti jellegű: a Babits kritikai kiadás szerves részét képezi. Meghatározott funkciót kell sikeresen betöltenie ahhoz, hogy a munkamegosztásban más típusú feladatokkal birkózó (például egy-egy szövegegység sajtó alá rendezésén és jegyzetekkel való ellátásán fáradozó) társainak munkája eredményesen beteljesüljön. Alapot képez, kontrollt biztosít, és visszacsatolást valósít meg a közös munka más részeihez. Fontosságának harmadik aspektusa: rendkívül tanulságos anyagot szolgáltat azokhoz a vitákhoz, amelyek az irodalom történetiségéről, s a szaktudományunknak e történeti dimenzióhoz való termékeny viszonyáról szólnak.

Kevés írónk van a modernség korában, aki annyira tudatában lett volna az emlékezés, a hagyomány, a felgyülemlett, jelenlévő múlt fontosságának, mint Babits. Amit erről mondott, s ami vele és általa a modern tradicionalizmus képviseletében történt a 20. század első felének magyar irodalmában, a történetiség kérdése a maga teljes összetettségében gondolkodásunk középpontjába került. Tudásunk Babitsról erősen historikus természetű. Ez a tudás mutatkozik meg a Babits-kéziratkatalógusban vagy a Babits-bibliográfiában. Ilyenek a róla írott monográfiák, levelezéskötetek. Egyikük-másikuk kételyt ébreszthet a felhalmozott tudás vagy legalábbis e tudás bizonyos hányadának létjogosultságára vonatkozólag. Róna Ju-

dit életrajzi kronológiája ennek a sokféle történeti feldolgozásnak egyik változatát képviseli, s egyúttal sajátosan viszonyul hozzájuk.

A közfelfogás nem kedvez az efféle törekvéseknek, legalábbis erős fenntartások vannak érvényben mind az életrajziséggal, mind a kronologikus előrehaladással szemben. A kételyek, bizonytalanságok az alapfogalmaknál kezdődnek: mi a tény? Mi az esemény? Mi a történés? Mi az adat? Hogyan határolhatók körül az elemi entitások, amelyekből a kronológia építkezik? Milyen összefüggések állapíthatók meg közöttük? Hogyan kezeljük a folytonosságot? a strukturális állandóságot? Hogyan jelezzük, hogy ami változásával külön nem hívja föl magára a figyelmet, azért még fennáll és hatást fejt ki? A kronológiában a tények egyenrangúak, pusztán azért, mert megtörténtek. Felszámolható-e vagy legalább csökkenthető-e ez a hamis egyenlőség? Hogy választható le a tény annak értelmezéséről? Hol húzódik a kronológia-készítő kompetenciájának határa? Aki ilyen kérdésekkel komolyan szembenéz, lehet, hogy sohasem írna kronológiát. Inkább egy könyvet, amely válaszolni próbál a jelzett és még ezer más kérdésre. Bevezető fejezetet szánni a probléma megtárgyalására, ahogyan Róna Judit teszi, csakis a felmerülő kérdések rövidre zárásával lehet.

A kérdést talán célszerűbb úgy feltenni: Kronológiák születnek. Hogyan lehetségesek? Mindenki, aki valamilyen történetet mesél el, nyersanyagból dolgozik, s tudatosan vagy öntudatlanul a történet-elmesélés különböző hagyományainak valamelyikéhez vagy ezek ötvözetéhez folyamodik, amikor a nyersanyagból felépíti kompozícióját. Róna Judit is így járt el. Kronológiája egyik változata a nyersanyagból valamely úzus szerint felépített kompozícióknak. Olyan változat, amely a hitelesség sokkal szigorúbb és ellenőrizhetőbb szabályait tartja magára nézve kötelezőnek, mint a történet-elmesélés más műfajai. Innen eredhet a kronológiakészítő nagyon is indokolt jó lelkiismerete. A bevezető fejezet tehát a kételyeket csak kisebb részben hessegeti el, Róna Judit mégis jól tette, hogy rövidre zárta a gondolatmenetet. Kronológiája igényes és színvonalas gyakorlatot vitt végbe. Nem létrejötte feltételein kell töprengeni, hanem erényeit, hibáit kell mérlegre tenni.

A kötet a Babits-életrajz első szakaszát, a születéstől 1908 végéig tartó időszak kronológiáját foglalja magába. A költő nyilvánosság előtti élete jóformán csak a könyv lezárulta után vette kezdetét. Nem fölösleges fontoskodás-e a csecsemő, majd kiskorú, aztán kisiskolás, később középiskolai tanuló Babits élete fordulatainak részletező végigkövetése? Nem elég alaposabban szemügyre venni őt akkor, amikor első verseit vagy prózai próbálkozásait papírra veti, amikor irodalmi leveleket vált Kosztolányival vagy Juhász Gyulával?

Megszokott, nem is megalapozatlan, s a bevezető tanulmány írójától sem idegen érv a kronológia létjogosultsága mellett az életrajz ihlettörténeti jelentőségére való hivatkozás. Bármennyire méltánylandó Babits tiltakozása az irodalmi indiszkréció, a művek életrajzi dokumentumként való olvasása ellen, teljesen természetes, hogy a *Halálfiai* életanyagának jelentős hányada gyökerezik gyermekkori emlékekben, az élet első szakaszában szerzett tapasztalatokban. A szakirodalom az *Anyám nevére* című versbe foglalt születési mítosz magyarázata során

is hivatkozik olyan adatokra, amelyek Kelemen Auróráról és Babits születéséről megtudhatók, és amelyek az életrajzi kronológia nélkülözhetetlen összetevői. Noha az, hogy evett-e a fiatalasszony mustos tököt a vajúdása előtt vagy sem, már alighanem a tudni nem érdemes dolgok kategóriájába sorolható.

Az utóbbi információtöbblet fölveti a kronológia-írás egyik fontos gyakorlati módszertani dilemmáját: mit kezdjünk a *járulékos* ismeretanyaggal? A mustos tök nem feltétlenül tartozik hozzá a Babitsról való tudásunkhoz, de szerves részét képezi Babits születési legendájának. A járulékos leválasztása a szükségesről néha több energiát követelne, mint a két összetevő egységének változatlanul hagyása. Mi több, néha körülményesebbé, kényszeredettebbé tenné a megőrzött adat kezelését az elhagyás sterilizáló eljárás-sora, az alibi-biztosítás, hogy nehogy az Istenért tudni nem érdemes dolog közlésében találjanak vétkesnek, mint ha legördülni engednénk a narráció természetes menetét.

Épp a „fölösleges" mustos tökhöz kényszerű módon hozzá teendő további megvilágító információ, hogy hát voltaképpen mi is az a mustos tök, figyelmeztet a teljességre törekvés, az adatokkal való bőkezű bánásmód indokoltságára. A fogalmi keret, amelyben a kötet anyaga elrendezhető, eligazít a vitás kérdésekben: A munka voltaképpen *Babits társadalmi és kulturális beilleszkedésének folyamatát rekonstruálja* a kronológia szabályai szerint. Márpedig ehhez a szociálpszichológiai folyamathoz hozzátartozik a családi legendárium mustos tököstül. Sőt, a család öltözködési, étkezési kultúrájának, ünneplési szokásainak, fegyelmezési gyakorlatának stb., végső soron életgyakorlatának, szokásrendjének Babits nevelődésében játszott szerepe alaposan átértékeli a szükséges és a járulékos viszonyát, számos apró életténytát átsorolva a járulékosból a szükséges kategóriájába, a teherből a *nyereség* rovatba. Babits közege a strukturálistól az atmoszférikusig számos tényezőt tartalmaz, amelyek egyediségükben vagy „csak" statisztikusan meghatározó módon vezérelték a költő útirányát. A rokonság kiterjedése, összetartásának mértéke és módozatai, az apa pályáját kísérő hivatásrendi szolidaritás megnyilvánulásai, a társadalmi pozíció és az előmenetel megannyi jelzése, olykor alig észlelhető elmozdulásai, a gondoskodás megannyi technikája, de a törődés anomáliái is (fontoskodás, képmutatás, hanyagság stb.) sokat elárulnak arról a szűkebb miliőről, az azt működtető játékszabályokkal egyetemben, amelyben Babits nevelődése végbement.

A kronológia, mivel nem elemez és nem magyaráz, nem érvel és nem cáfol, kevésbé ellenálló az adatok támadásával szemben, több információt kell befogadnia annál, amit a szaktudomány aktuálisan felhasznál. Nyersanyagraktárként is szolgálnia kell, amely hozzáférhetővé teszi az összképbe esetleg csak a jövőben beilleszthető mozaikkockákat. A tudni nem érdemes dolgokkal való fontoskodás bizonyára korlátoltságra vall, de vajon nem épp ilyen korlátoltság-e azt hinni, hogy teljes bizonyossággal előre meg tudjuk mondani, melyek azok az adatok, amelyek tudására sem most, sem a jövőben nem lesz szükség?

Az életrajzi kronológia készítője nem mulaszthatja el az elsődleges források tanulmányozását, és nem érheti be azzal, hogy feldolgozásokban kiemelt adatokra hivatkozzék. Róna Judit diszkrét módon, de következetesen elvégzi a források és

a másodlagos adatok szembesítését, a feldolgozások ténybeli hitelességének kritikáját. Munkája során alighanem sokkal több és nehezebb dolga volt az egyre inkább gyarapodó feldolgozásokból áramló információk kezelésével, mint magukkal a dokumentumokkal, levelekkel, versekkel. Noha érdekes lenne szemügyre venni a módot, a *merítést*, ahogyan a forrásokat feldolgozta, a teljesítmény értékelése sokkal nagyobb mértékben függ a feldolgozásokban felhalmozott információk kritikai felhasználásától, az *átforgatás* műveleteitől.

A munka (nem teljesíthető, csak megközelíthető) célja a Babitscsal kapcsolatos időhöz és helyhez köthető összes adat merítéssel vagy átforgatással történő nagy egészbe gyűjtése és elrendezése. A Babitsra vonatkozó részleges vagy teljességre törő adatgyűjtésben az életrajzi kronológia számos más vállalkozással osztozik. Róna Juditnak (a forrásokból történt merítés mellett) a más feldolgozásokban talált adatokat kellett átforgatnia kronológiájába.

Több monografikus munka született, amelyek vagy az egész pálya, vagy annak egy szakasza, egy epizódja áttekintésére vállalkoztak. Köréjük tanulmányok tömege épült, amelyek a történeti áttekintés számára nélkülözhetetlen adatokat tártak föl vagy ilyenekkel dolgoztak. Ezt az óriási szakirodalmat kellett Róna Juditnak átfésülnie, s belőle minden releváns információt átforgatnia saját munkájába. Az ilyen típusú másodlagos források elmélyült, részletező műelemzéseket, szövegértelmezéseket és más, a szerzőre nézve fontos reflexiókat tartalmaznak, amelyeknek az idő és a tér indexével ellátott, kronológiailag releváns információk szinte csak a peremén helyezkednek el. Egy verselemzés esetén például csak a költemény megírásának helye és ideje, körülményei, (kulturális előzmények, események, amelyekre a szöveg reagál), illetve a publikálásával kapcsolatos információk, esetleg a fogadtatása érdekes a kronológia számára, amennyiben annak valamilyen hatása volt az alkotó pályájának és életművének alakulására. Róna Juditnak munkája alapegységeit ez esetben erős narratívákból, szellemi erőterekből kellett kiszakítania, s precízen leválasztania a rájuk rakódott vagy belőlük kiinduló, de a kronológia számára fölösleges információs terhet jelentő értelmezési tartományról.

A Babits pályáját hosszmetszetben dokumentáló történeti munkák másik típusát a *levelezéskötetek* képezik. Az általa írt és a neki küldött levelek a dolog természetéből következőleg a legfontosabb segítséget jelentik a kronológia készítőjének. A levelezés kiadása folyamatban van, tehát Róna Judit támaszkodhatott publikált kötetekre, de munkája egy részében megelőzve a készülő kiadványokat, neki kell rendet teremtenie a levelezési anyagban. Struktúrájukat tekintve talán e kötetek hasonlítanak legjobban a kronológia felépítésére. A levelek vagy korrekt módon datálva vannak, vagy megírásuk helye és ideje több-kevesebb munkával meghatározható. Az ilyen kötetekben alapegységnek a levél tekinthető. A benne rejlő adatok átforgatásának nehézségét ez alapegységeknek a kronológia szempontjából nézve kettős természete okozza. A levelek megírásának puszta ténye életesemény, tehát alkotó eleme a kronológiának. Elénk állítja a levélírót pályájának egy adott pontján. De a levélben leírtak is fontos információkat tartalmaznak, azaz a kronológia tartalmi feldolgozásnak kell, hogy alávesse őket.

A levelek vagy válaszolnak egy (vagy több) levélre, vagy rájuk felel egy (vagy több) levél, ezen kívül utalnak korábbi eseményekre, amelyekről esetleg csak belőlük tudhatunk. Ilyenkor az eseményt megtörténtekor is rögzíteni kell, előre utalva a róla szóló későbbi beszámolóra. De a levelek egy hozzájuk képest utóidejű eseményt előre is jelezhetnek. Beszámolnak például művek születéséről, rajtuk folyó munkáról, amely művek publikálása a maga helyén ugyancsak említést követel. Ezek az elkerülhetetlen *időbeli kilépések* a lerögzített időponthoz és eseményhez képest, valamint az időbeli létüket tekintve széttartó, és ezért másutt is rögzítésre váró elemekből álló együttesek bonyodalmakat idéznek elő az időbeli előre haladásra épülő kompozícióban. Megbontják a kronológia linearitását. Az információk részleges vagy teljes megismétlődéséhez vezetnek. Az olvasás során számos alkalommal redundanciával találkoztam: „ez már volt", „ez már előfordult", azaz az egyszeri eseményről kétszer vagy többször történt említés. Ez akkor is megzavarta az olvasás tapasztalatát, ha az eljárás indokoltságát el kellett ismernem.

A kronológiai egység más ökonómiai szabályoknak engedelmeskedik, mint a levél. A levélbeli információk az átfordítás során rostáláson esnek át. A levélszöveg teljes terjedelmében nem fér be egy kronológiai egységbe. Az, hogy csak a legfontosabb részletek kerülnek át idézetek formájában, s a szövegek többi részét a kronológia készítője saját szavaival mondja el, az információ lényegére koncentráló tömörítés, rövidítés célját szolgálja. A levél tehát a kronológiában *nem önmagában mint egy lélekállapot dokumentuma* jön számításba, hanem *a benne rejlő referenciális utalások kereteként* funkcionál.

Az átforgatás egészen másfajta műveleteit kellett Róna Juditnak elvégeznie, amikor *bibliográfiai adatoknak* a rendszerébe történő beépítése került napirendre. A Stauder Mária és Varga Katalin által elkészített Babits-bibliográfia mellett számos más olyan összeállítás állt rendelkezésére, amelyek vagy a bibliográfia műfajába sorolhatók, vagy ilyen aspektussal is rendelkeztek. A bibliográfia kiforrott könyvészeti kritériumok szerinti precíz leírás. Amennyiben az összegyűjtött anyag elrendezése az időrendet követi, az egyes tételek közvetlenül átforgathatók a kronológiába. De ha másfajta rendszerezési elv szerint épülnek föl, az átvett tételek helyét akkor sem nehéz megtalálni az új kontextusban. A monografikus feldolgozásokkal és a levelezéskötetekkel ellentétben a bibliográfia szűkszavú. Róna Juditnak a Babits-bibliográfia átforgatott tételeit nem rövidíteni, hanem bővíteni kellett. Nem leválasztott, nem tömörített, mint a levelezés kiaknázása során, hanem annotált, azaz olyan információkkal egészítette ki a puszta bibliográfiai adatot, amelyek a publikálás körülményeire: előzményeire, következményeire utaltak.

Az *annotáció* nélkülözhetetlen, mert a kronológia készítőjének osztoznia kell a textológia és a filológusi munka ismert nehézségeivel. Babits műveinek nemcsak elsőként publikált példányai különbözhetnek ezek kéziratos variánsaitól. Az újabb megjelenés során a művek újabb változásokat szenvedhetnek el. Megváltozhatnak a műcímek, miközben a szövegtest változatlan marad. A szövegtörténetek dinamikáját össze kellett hangolni a kronológia időbeli tagolásával és rendjével, vitás kérdésekben állást kellett foglalni a szöveg identitását illetően. Mindez csak a bibliográfiai adatokhoz fűzött annotációkban történhetett meg. A bibliográfiai

tétel puszta közlésére vagy újraközlésére csak akkor került sor, ha az adott szöveg megjelenése semmilyen magyarázatot nem igényelt, vagy ha igényelt volna is, ehhez nem rendelkezünk megfelelő információkkal.

E problémákkal számolva, a Babits-kronológia békésen folydogálhatna a maga medrében. A költő azonban, a pályakezdés szakaszában olyan rendhagyó (még ha nem is példa nélküli) produktumot hozott létre, amely komoly erőpróba elé állítja későbbi kutatóit: az ún. *Angyalos könyv*et. Babitsnak, mint más alkotónak, voltak ifjúkori próbálkozásai, amelyek kéziratban maradtak. Voltak publikációi a korabeli sajtóban, majd megjelentette első kötetét. Az *Angyalos könyv* mintegy keresztezte az irodalmi mezőben tett első szabályos lépéseit. Három, zömmel kéziratos és gépiratos füzetekből összeragasztott opusról van szó. A versek első rétege a pályakezdés éveiből származik, de egy hányaduk időben későbbi, mint a Róna Judit által készített kronológiai kötet határa, 1908 vége. Az itt olvasható szövegek születési ideje nem azonos a versek keletkezési idejével, de a nyilvánosság előtti megjelenés idejével sem. Valamiféle köztes, privát időt, a fiatal Babits saját külön versuniverzumát képviselik.

Fontos forrásról van szó, így tehát érthető, hogy a szaktudomány figyelmének előterébe került. Kelevéz Ágnes *A keletkező szöveg esztétikája* címmel egész monográfiát szentelt neki. Róna Judit a Kelevéz Ágnes által elvégzett munkát veszi alapul. Tehát nem elsősorban a kéziratos könyv leírása jelentett feladatot számára, hanem ennek kronológiai feldolgozása. Mivel az *Angyalos könyv* versei keltezve vannak, s elkészülésük ideje szigorú filológiai munkával végzett ellenőrzésen esett át, az önállóan vagy más együttesekben is fennmaradt egyes művek datálása során a kronológia rendszeresen utal a kéziratos szövegegyüttesre, illetve az azt elemző szakirodalomra. Csakhogy ez a szakirodalom analitikus jellegű, problémaközpontú, a kronológia pedig *szintetikus* természetű. Róna Juditnak be kellett sorolnia az *Angyalos könyv*et egy adott időrendi helyre, holott a teljes korpusz az 1883 és 1909 közötti periódusban még csak készülőben volt. Ez a hely 1903 eleje, amikorra a könyv első harmadát képező füzet versei elkészültek. Az önállóan vagy más összefüggésben sorra kerülő versek születésének, publikálásának tárgyalása során a szerző mindig erre a helyre hivatkozik vissza.

Az *Angyalos könyv*et leíró betét, zárvány a maga keretei között így valóságos anakronisztikus felforgatást hajt végre, mert előre kijelöli a helyét olyan verseknek, amelyek csak évekkel később fognak megszületni. Lehetne bírálni ezt a megoldást, csakhogy a bemásolás folyamatainak egyes állomásait adatok hiányában nem (vagy csak esetlegesen) tudjuk keltezni. Lehetne az egyes füzetek lezárásának időpontját tenni meg a könyv egy-egy rétege születési dátumának, de a datálás bizonytalanságán túl ezzel csak enyhíteni lehetne az anakronizmus mértékét. Egyúttal felszámolódna az *Angyalos könyv* egysége. Lehetne a három füzet összeragasztásának pillanatát tenni meg a születés dátumának, de akkor figyelmen kívül maradna az egyes részek nagyon eltérő keletkezési időpontja. Róna Judit vállalta, hogy egy helyre, méghozzá nagyon korai időpontra rögzíti és ott teljes részletességgel leírja az opust, amelyre folyton hivatkoznia kell, s az így keletkező anakronizmust egy utalásrendszerrel a lehetséges mértékig felszámolja.

Róna Judit munkája két nagyon különböző aspektusból értékelhető. Egyrészt *prototípus* mivoltában érdemes megítélni: a kevés számú Magyarországon készült életrajzi kronológiák egyikeként erősíti-e vagy gyengíti a kronológiaírás létjogosultságába, szükségességébe vetett bizalmat? Ilyen típusú szakmai munkákat olvasni kétségkívül különös tapasztalat. Különösségét az epikus művek és a tudományos monográfiák jól felépített narratívájától és a formalizált munkák (bibliográfia, levelezéskötet, kézirat-katalógus) megnyugtató egyöntetűségétől való irritáló eltérése adja. Feltűnő az események és tények közötti hierarchikus rend hiánya. Babits apjának halála és valamely rokon ünnepi jó kívánsága a költőre vonatkoztatható események, s ez közös nevezőre hozza őket, holott ilyen rövidre zárásra sem életregényben, sem monográfiában nem kerülhetne sor. De ez a műtípus értéktudatunkat is provokálja. A filológiai demokrácia íratlan szabálya szerint a kronológiában a zsenge és a remekmű ugyanarra az eljárásra formálhat jogot. Ilyen egalitáriánus bánásmódot az irodalomtörténet-írás nem ismer.

A tények, események jelentőségbeli és a művek értékbeli nivellálódása mellett a heterogeneitásuk szúr szemet. A hétköznapi életet rajzoló epikai művek ugyancsak heterogén elemekből állnak össze, de ez a sokféleség valamilyen alakzatot alkot. A kronológiabeli heterogeneitás ellenben komponálatlan. Az időrend véletlene a legkülönfélébb esetlegességeket sodorja egymás mellé: a tanári munka hétköznapját, Kosztolányi irodalmi levelét, Babits Pista öccsének betegségéről kapott hírt anélkül, hogy az ezek között az elemek közötti tudati egység struktúrája kiépülne, majd lebomlana, majd továbbalakulna.

Említettem, hogy a kronológia egy szigorúbb narratíva felől nézve rengeteg ballasztot, kompozicionálisan szervetlen tényanyagot cipel magával. E strukturálatlan vagy elnagyoltan strukturált többlettel ellentétben a másik oldalon bántó hiányok lépnek föl. Babits életének fontos fejleményeiről, például: hogyan tanult meg angolul, nem vagy alig szól a kronológia. Ha a följegyzett tények és események körét további részletekkel szeretnénk kiegészíteni, hogy telített képet kapjunk életének alakulásáról és ténykedéséről, akkor gyötrő információ-ínséget élünk át, óriási fehér foltokra bukkanunk, helyekre, amelyek információk híján végleg üresen fognak maradni. Ha például az egyetemi éveket tekintjük, s tanulmányairól szeretnénk tájékozódni, szemügyre vehetjük a kezdetet: milyen órákat vett föl a költő egy adott szemeszterben. Szemügyre vehetjük az elvégzett munkáját az eredmény, tehát a vizsgán szerzett érdemjegyek felől. A kezdő- és a végpont közötti hosszú tartamról, magáról a tanulási folyamatról azonban nem vagy csak nagyon hiányosan szerezhetünk információkat.

A képletet Róna Judit munkájáról olvastam le, de a sorra vett jegyek nem az ő személyes teljesítményét minősítik, hanem a műfaj inherens tulajdonságai, s arra alkalmasak, hogy az életrajzi kronológia indokoltságáról megfogalmazható általánosító ítélet vagy vélemény megalapozásához hozzájáruljanak. Korántsem egyértelmű, hogy a kronologikus narratíva „szabálytalanságait" hibaként kell betudnunk a pálya más típusú történeti megközelítéseihez mérten. Hajlok arra, hogy a hierarchizálás hiányait, a strukturálatlan heterogeneitást, a szervetlen tényanyagot, a tudás fennmaradó fehér foltjait az életrajzi kronológia javára írjam, éppen

azért, mert ezek az „anomáliák" a túlságosan is gondosan elrendezett, *megkonstruált* pályarajzokhoz, formalizált adattárakhoz képest alternatívák felvázolásának esélyét csillantják föl, megoldatlanságokra figyelmeztetnek, kizökkentik magabiztosságukból a túlzottan kerek koncepciókat. Számos ponton rést ütnek ezek zárt rendszerein. Szembesítenek olyan nyersanyaggal, amely még nincs vagy nem eléggé lett számba véve az eddig született szintézisekben. Nincs kijózanítóbb, óvatosságra intőbb, a sémák presztízsét jobban romboló tapasztalat, mint az életrajzi kronológiák arabeszkszerű kacskaringóinak végigkövetése.

Róna Judit személyes teljesítményének megítélése sokkal nehezebb feladat, erre csak hivatásos Babits-kutató vállalkozhat. Számára is csak az élet, azaz a kutatás további menete során, használatban derülhet majd ki teljes részletességében a kronológia hitelességének, megbízhatóságának foka. De nemcsak ezért csúszik ki az ítélkezés az olvasó kezéből. A kronológia, ha a szerkesztés, megfogalmazás munkáját vesszük szemügyre, folyamatos döntések, felülbírálatok, jóváhagyások, korrekciók sorozatából áll. A visszafogott, szerényen fogalmazó szerző kénytelen lépten-nyomon ítéletet mondani, magára vállalni az egymásnak ellentmondó vagy „csak" egymástól eltérő nézetek között a döntőbíráskodást. A kritikusnak ezt az ítélet-halmazt kellene felülvizsgálnia, hogy véleménye ne csak megközelítő, hanem kategorikus lehessen. Mindez a kronológia mellett szól. Nemigen van módunk mást tenni, mint elfogadni a játékszabályokat, amelyek a munkát vezérlik ahhoz, hogy ne akadjunk el egyik vagy másik ponton, hanem az egészről tapasztalatot szerezhessünk. Ez pedig alapvetően csak jóváhagyást jelenthet, bizalmat, amelyet – alaposságát, pontosságát, rendszerességét tapasztalva – meg kell szavaznunk a szerzőnek.

Három gondolattal zárom bírálatomat. Az egyik az, hogy Róna Judit munkája az egyik legértékesebb élményben részesít, amelyre filosz mivoltunkban szert tehetünk: az elsődleges, még nem kész irodalmi anyaggal való találkozás tapasztalatát nyújtja. Másrészt nem arról ad képet, ami van, hanem arról, amit egy adott tárgyról a kutatás adott stádiumában tudni lehet. A harmadik: a kötet az ismert olasz festő, Arcimboldo portréit juttatja eszembe. Babits-montázst kapunk, de a kirajzolódó emberi arc nem jellemkép, nem lelki térkép, hanem egy ember, aki csupa események, változások mozaikjaiból áll össze valamiféle egységgé.

Bezeczky Gábor

Szolláth Dávid: *A kommunista aszketizmus esztétikája. A 20. századi magyar irodalom néhány munkásmozgalom-történeti vonatkozása.* Balassi Kiadó, Budapest, 2011. 288 lap

Szolláth Dávid a bevezető részben (I. és II. fejezet, 11–96.) kialakított fogalomkészlet segítségével tárgyalja a magyarországi kommunista aszketizmus megnyilvánulásait. A vizsgált jelenség döntően fontos elemei a két világháború közötti időszakban jöttek létre. Az aszketizmus valamelyest megváltozott módon – az önformálás különböző technikáin túl, mint számon kérhető követelmény, és mint érinthetetlen jelentőségű alapító gesztus – a második világháború után is jelen volt a hatalomban berendezkedő kommunista párt életében, és egyes következményei nagyjából a rendszerváltásig érzékelhetők voltak: „A kommunista aszketizmus [...] több vonatkozásban is meghatározta a 20. századi magyar irodalomtörténet alakulását. Jelen volt az alkotók és a teoretikusok önformálásában, a kritikai elvárásokban, kánonalkotó normákban, kimutatható az egyes irodalompolitikai irányvonalakban és cenzurális döntésekben, az aszketikus kommunista figurája pedig irodalmi toposszá vált." (45.) A könyv nem monográfia, tehát nem a teljesség igényével tekinti át a kiszemelt jelenséget, hanem esettanulmányok sorozata, és az egyes tanulmányok tétje éppen a középponti fogalom alkalmazhatósága.

A harmadik fejezet Lukács Györggyel, a negyedik Déry Tiborral, az ötödik Galgóczi Erzsébettel, a hatodik, utolsó fejezet pedig a szavalókórusokkal foglalkozik. A gondolatmenet gazdag, képtelenség röviden összefoglalni. Az alábbiakban csupán néhány általános kérdést lehet szemügyre venni.

A könyv voltaképpeni tárgyát a következő részlet határozza meg: „Esztétikai aszketizmusnak az ízlésítéletnek (vagy műkritikai ítéletnek) azt a fajtáját nevezem, amelyben világosan megvan ugyan az esztétikai érték tudata, de mégsem az a meghatározó. Az ítélet a tudatosított esztétikai (vagy szellemi) érték feláldozásával jön létre, és az így meghozott áldozat – önmagunk legyőzése – a kommunista öntudat, státusz (lélektani, szociális, rituális stb.) megerősítéséhez járul hozzá." (68.) A meghatározás alapvető tényezői (a nagyobb érték tudatos feláldozása és kicserélése valamely jóval kisebb, netán negatív értékkel a feltételezett végcél érdekében) a szöveg során számos változatban jönnek elő. Az alapképlet mindig ugyanaz, a változatok mindössze más-más területhez, például az életvitel kérdéseihez vagy a politikai cselekvés lehetőségeihez kapcsolódnak.

Az aszketizmus tehát nem más, mint *áldozathozatal,* mely ebben az összefüggésben – mint erre Szolláth Dávid a 114. oldalon rámutat – a lehető legszorosabb kapcsolatban áll a *hazugsággal.* A szerző ezen a ponton Lukács György ismert sorait idézi, melyek 1918-ban még tagadólag számolnak azzal, lehetséges-e „az igazsághoz keresztülhazudni magunkat". Tulajdonképpen már ebben a megfogalmazásban is készen áll az áldozathozatalban megtestesülő aszketizmus alapképlete. S amikor Lukács arról beszél, hogy mindenképpen áldozatot kell hozni, egyben azt is állítja: mindenképpen hazudni kell (összefoglaló és idézet a 42–43. oldalon). A jelenbeli igazmondást valamiképpen a világállapot, a kiteljesedett bűnösség teszi lehetetlenné. Aszketizmus, áldozathozatal és hazugság megfeleltetése érdekes és bonyolult lehetőséghalmazt ad Szolláth Dávid kezébe a vizsgálódásai számára.

A könyv teljes mértékben megérdemli kedvező fogadtatását. Szolláth Dávid olyan magatartásformát rekonstruál, érzékenyen és pontosan, mellyel – életkora miatt – személyesen aligha találkozhatott, s mely eredeti formájában valamikor a nagyszülei fiatalsága idején lehetett utoljára eleven. A „kommunista aszketizmus" szókapcsolat talán nem eredeti alkotás, de a szerző nem sok előzményre támaszkodhatott, amikor a kifejezéshez kapcsolódó elgondolást helyezte kutatásának középpontjába. A rekonstrukció (vagy régészeti feltárás) eredetiségét mutatja az is, hogy az aszketizmus alapképletének alkalmazásával a könyv egyes esetekben külön-külön untig ismert, de eddig egymással összefüggésbe nem hozott jelenségek lényegi összetartozását bizonyítja meggyőzően. És ez még csak nem is a könyv legfontosabb jellemzője.

A szerző a bevezetőben megállapítja, hogy „A magyar irodalomtörténet-írásban ma gazdátlan a kommunizmus témaköre." (14.) Valóban, tagadhatatlan, mostanság a könyv ebben a tekintetben is kezdeményező műnek tekinthető. De az irodalomtörténeti színtéren a könyv legjelentősebb újdonsága nem a koncepciója vagy a tárgya, hanem a *hangvétele.* Kicsit másképpen fogalmazva: az a viszony, amelyet a tárgyával kialakít. A hangvételt, a viszonyt nagyjából a fegyelmezett, higgadt, tárgyilagos, távolságtartó szavakkal lehetne jellemezni, ugyanakkor a szenvtelenség szó már sokkal kevésbé lenne találó. A viszonyt meglehetős pontossággal lehet érzékelni a hajdan létezett szocializmusról és a kommunistákról tett megállapításokban. Szolláth Dávid állításaiban szemernyi apológia vagy nosztalgia sincs, és a legkisebb feszélyezettség, zavartság és bagatellizálás nélkül tud említést tenni a szocializmus által elkövetett tömeggyilkosságokról, mondjuk a Gulagról. (17.) A szerző jól láthatóan nem vállal közösséget a hajdani rendszerrel. Ugyanakkor az ellenkező véglet, a kommunistaellenesség is merőben idegen a könyvtől. Sőt, sokkal idegenebb. Ráadásul mindvégig érzékelhető, hogy a szerzőt nem egyedül a tudományos érdeklődés vezeti. Röviden összegezve: Szolláth Dávid olyan szövegdimenziót nyitott meg, melyben a kommunizmus kérdésköre tárgyalható lett, s melyben immár nem sürgetően fontos folyvást felmagasztalni vagy szapulni a vizsgált műveket, személyeket, jelenségeket.

Ezek után érdemes áttérni arra, amit kifogásolni vagy hiányolni lehet.

A bevezetőben tehát arról olvashatunk, hogy a kommunizmus kérdéskörének nincs gazdája. A szerző ezt a némiképp mumussá megtett autonóm irodalom-

felfogás térhódításának rója fel. Nehezményezi egyúttal azt is, hogy az irodalomtörténet a politikával sem foglalkozik eleget: „A 20. századi kutatások jelentős része furcsa logikával mintha azzal igyekezne biztosítani az irodalom autonómiáját, hogy nem vesz tudomást a heteronómia jelenségeiről. Erről tanúskodnak a 20. századi irodalomtörténet-írás olyan meglepő adósságai, mint hogy nincs például az 1950-es éveknek irodalomtörténete, de újabban már az 1960-as éveknek is alig." (12.) A jelenség leírását elfogadom, a magyarázatot nem. Szerintem a politikai tényezőkre, a társadalmi kontextusra különleges súlyt helyező koncepciónak nem az autonóm irodalomfelfogás környékén kellene keresnie a jelenség magyarázatát, hanem – hol is máshol? – *a politikai tényezőkben* és *a társadalmi kontextusban*. Már csak azért is, mert ezáltal minden bizonnyal közelebb jutna az igazsághoz ebben a kérdésben. A számtalan tényező közül ezúttal elegendő arra utalni, hogy a Szolláth Dávidnál idősebb értekezők nagy többsége számára csaknem elérhetetlen – mert ezért vagy azért, mindenesetre nagy valószínűséggel fals és hiteltelen módon jelenne meg – a hangvételnek az a fajtája, mely a könyv legérdekesebb újdonsága.

Hiányzik a könyvből, talán csak számomra, annak a leszögezése, hogy az esztétikai aszketizmusban, az áldozathozatalban megmutatkozó hazugság (mint amikor, mondjuk, jelentéktelen szocialista realista szerzőket a nagy klasszikusoknál magasabb rangra emelünk) mindössze helyi, az irodalomtörténetre alkalmazott változata annak az alapvető hazugságnak, melyet Lukács helyesen ragadott meg 1918-ban. Az igazság eltagadása, mikor is az igazság nem valami elvont filozófiai fogalmat, hanem a megtapasztalható tényállásokat jelöl, része volt a hajdani rendszer mindennapjainak. Ha tehát azt lehetett hallani a rádióban: „Nem igaz, hogy felrobbant egy vegyi fegyvereket gyártó üzem az Urálban", akkor az ember első reakciója az volt: „Jaj", és nem valamiféle megkönnyebbülés, hogy a hír nem igaz.

A könyvben számos alkalommal kerül elő a kommunizmus és a vallás némely párhuzamossága és esetenként egymását átfedő nyelvhasználata. Ilyen hely például az, ahol az utópiáról és a messianizmusról esik szó az 53. és az 59. oldalak között. Kár, hogy a szerző nem találta meg Norman Cohn alapvetően fontos művét. (*The Pursuit of the Millennium. Revolutionary Millenarians and Mystical Anarchists of the Middle Ages.* Oxford University Press, New York, 1961.) Elképzelhető ugyanis, hogy az európai kultúrán belül minden társadalmi forradalmiság inspiráló ősszövege maga az Újszövetség. Ha viszont így van, akkor az imént említett párhuzamosságok és átfedések legkevésbé sem a véletlen hasonlóság termékei.

Idetartozik a következő részlet is: „Az új utópisztikus közösségtapasztalatok a régiek helyén, azok pótlásaként alakultak ki. Kettőt emelnék ki ezek közül: az egyik a *család*, a másik a *nemzet* helyén keletkezett." (57.) Az egyház helyén keletkező kommunista párt nem pusztán harmadikként illene ebbe a szövegösszefüggésbe, hanem mindenek előtt.

Meghatározó szerepet játszik a szerző gondolatmenetében a *fordulat* kategóriája: „A fordulat aszketizmusa az illegális kommunista párt tagjainak talán legfontosabb személyiségformáló gyakorlata volt. A polgári vagy nagypolgári családból

származó értelmiséginél a proletariátussal való sorsközösség vállalása többnyire egybeesett a saját neveltetését alapjaiban meghatározó polgári értékrendtől való áldozatszerű megszabadulással." (59.) Talán ezen a ponton látszik legjobban, hogy a szerző „a párt irodalmi értelmiségének első generációjára" (uo.) kalibrálta gondolatmenetének alapvető kategóriáit. Nyilvánvaló ugyanis, hogy a munkásszármazású kommunisták egyszerűen *nem juthattak* olyan helyzetbe, amelyben hátat kellett volna fordítaniuk nagypolgári vagyonuknak és értékrendjüknek, következésképpen az ő esetükben a fordulat – ha volt egyáltalán ilyesmi – és az aszkézis egészen mást jelentett, mint mondjuk Lukács György vagy Déry Tibor esetében. Aki szegény, nem aszketikusan él, hanem nélkülözik. Aki nem olvasta Dosztojevszkijt, Proustot, Joyce-t, Kafkát, annak számára nem jelent semmiféle áldozatot, ha az irodalmi kánonban – és a kiadható szerzők között – nem ők, hanem a szintén nem olvasott Balzac, Tolsztoj vagy Solohov kapnak helyet. Az aszkézishez elengedhetetlen a *választás* lehetősége. Amikor azonban a párt értelmiségének első generációja – önmagán immár és folytonosan diadalt aratva – kétségbevonhatatlan igazságként terjesztette azt, amit egykoron maga is hazugságnak tekintett, voltaképpen megfosztotta az érvelésüket elfogadókat az aszkézis lehetőségétől. Az alternatíva nélküli igazságként elfogadott hazugság már nem az aszkézis, hanem a szimulakrum birodalma.

A fordulat fontos szerepet játszik a könyvben, de a fordulattal elindult mozgássor túlsó vége, a *kiábrándulás* nem. A szerző ezt a következőkkel indokolja: „...ezekben az írásokban megfogalmazódó politikai kritika az önéletrajzok (vagy egyes esetekben az önéletrajzi hátterű fikciók) műfaji apologizmusának rendelődik alá, ezért ezek bizony vajmi kevéssé alkalmasak arra, hogy politikai igazságokat színről színre láttassanak." (39.) Ha mindössze ennyi a különbség a fordulat és a kiábrándulás dokumentumai között, akkor valójában nincs is különbség, mert egészen pontosan ugyanez az érvelés mindkét dokumentumtípusra igaz: az önéletrajzi apologizmus mindkettőben egyaránt működik.

Végezetül az utolsó megjegyzés, mely már nem kifogás, hanem csak kommentár: a bevezető részekben felvázolt és a vázlaton túl felsejlő összefüggésrendszer számos eleme (például a hatalom természetéről olvasható eszmefuttatások) nem jut nyugvópontra a könyvben. Lehetne úgy is fogalmazni, hogy az elméleti háttér gazdagabb, mint a tárgyalt jelenségkör, vagy úgy, hogy az elindított gondolatsor még nem járta be az összes, a könyv által újonnan megnyitott utat.

A *Literatura* e-mail címe
liter@iti.mta.hu

E számunk szerzőinek e-mail-címe

Bezeczky Gábor: bezecz@iti.mta.hu
Fekete Richárd: utsomokkas@gmail.com
Fuchs Anna: fuchs.anna.m@gmail.com
Gilbert Edit: editgilbert2@gmail.com
Hajdu Péter: pethajdu@gmail.com
Jeney Éva: jeneyeva@gmail.com
Kálmán C. György: kalman@iti.mta.hu
Kamarás István: kamarasi@upcmail.hu
Mezősi Miklós: miklos.mezosi@gmail.com
Papp Ágnes: papp_agnes@freemail.hu
Tverdota György: tverdotagyorgy@yahoo.com
Z. Varga Zoltán: z.varga.zoltan@gmail.com

A kiadásért felel a Balassi Kiadó igazgatója
Szedte és tördelte a Balassi Kiadó

Literatura

XXXVII. évfolyam

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA IRODALOMTUDOMÁNYI INTÉZETÉNEK FOLYÓIRATA

Főszerkesztő
VERES ANDRÁS

Felelős szerkesztő
BEZECZKY GÁBOR

Szerkesztők
KÁLMÁN C. GYÖRGY
SZOLLÁTH DÁVID

Technikai szerkesztő
RÓNA JUDIT

Szerkesztőbizottság
POMOGÁTS BÉLA (elnök)
HAJDU PÉTER
SZILI JÓZSEF

Szerkesztőség
1118 Budapest
Ménesi út 11–13.
Telefon: 279-2776
279-2777
279-2779

Ára: 1200 Ft